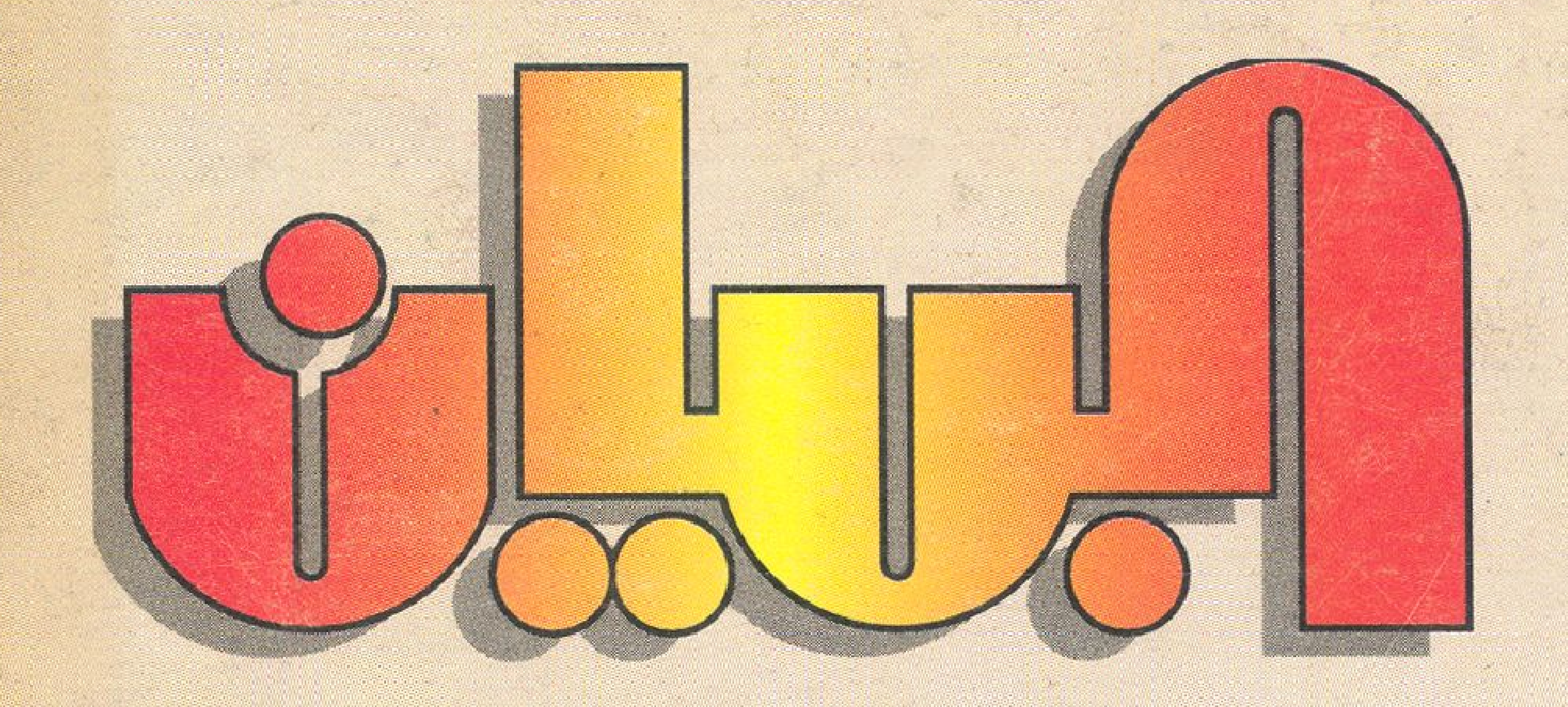


مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٣١٩ - فبراير ١٩٩٧



ـ يعقوب الرشيد وثلاثية: الحب / الطبيعة / الغناء

د. مختار علي أبو غالي

ـ جدل التلقي النقدي القديم

رشيد يحياوي

ـ قصائد:

بوزيان مومني - ريمي دي جورمون

ـ قصص:

منى الشافعي - نهلة السوسو

ـ الحوار مع:

الشاعر محيي الدين اللاذقاني
مجدي إبراهيم



العدد 319 ـ فبراير 1997

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان
ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251
هاتف المجلة: 2518286
هاتف الرابطة: 2510602 / 2518282
فاكس: 2510603

إشارات:

1 ـ المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 ـ ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 ـ المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة لأي جهة أخرى. 5 ـ يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا النسخ الأصلية. 6 ـ أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أم لم تنشر. 7 ـ يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنبذة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(319) FEBRURY 1997



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602

كلمة البيان





«الشعر هـو الذي يحمينـا ضد الآليـة وضد الصـدأ الذي يهدد تصورنا للحب والحقد، للتمرد والمصالحة، للإيمان والسلبية»

ـ رومان جاكبسون ـ

«أزمـة الفكر العـربي»، «أزمة المسرح العـربي»، «أزمة الخطـاب النقدي العربي»، «أزمة الشعر الحديـث».. ونكاد لا نتصفح جريدة أو مجلـة، ولا نصغـي إلى حـوار أو نـدوة، إلا وتتكـرر مثـل هـذه العبـارات التي تحولـت إلى شماعات جـوفـاء نعلق عليهـا خيباتنـا وإخفاقاتنا وأسئلتنا أيضا.

هل الشعـر حقا في أزمـة؟ وأين تكمـن؟ هل في النتـاج ذاته أم في انحسار فضاءات التلقي والتفاعل الجماهيري أم في غير ذلك؟

لا نعتقـد أن هناك تـراجعـا في النتاج الشعـري مـن حيث الكـم، فيوميا تجود علينـا المطابع بعشرات الدواوين الجديـدة لشعراء من مختلف الأجيال والتيارات. كما لا نعتقد أن هناك تراجعا في المستوى الفنـي لهذا الشعـر بصـورة عـامـة، فمازالـت تتجـاور القصيـدة الكـلاسيكيـة إلى جانـب قصيـدة التفعيلـة، ولكل منهما رمـوزهـا الراسخة والصاعدة، ومازلنا نتابع آخر صيحات الحداثة وتجلياتها في «قصيـدة النثر» و«القصيـدة السمعية المرئيـة» و«الـريبورتـاج الشعـري» إلى آخر مـا هنالـك مـن تسميات لما تستقـر بعد. وككـل العصـور هناك الغـث والسمين، وهنـاك تيـارات محافظة وأخـرى مجددة، والـزمن وحـده الناقـد الأكبر الـذي سيغربـل هذا النتـاج، فيصمد بعضه وتذرو الرياح أكثره. فلمَ القلق على الشعر إذن؟!

هـل لأن جمهور الأمسيـات الشعريـة قـد تقلص؟ أم لأن كميـة المبيعات قد انخفضت؟

إذا سلمنا بتراجع جمهـور الشعر في الأمسيات ـ عـدا الشعراء/ النجوم ـ فعلينا ألا ننسى أن حوارا واحـدا مع شاعر ما، أو قصيدة تلقـى عبر قناة مـن القنوات الفضـائية لابـد وأن تصل إلى مـلايين المشـاهديـن في العالم، ومـن بين هـذه الملايين لابد وأن يتـابع هـذه البرامج آلاف المهتمين، فلمَ الخوفُ على الشعر؟

إن جمهـور الشعـر لم يتقلص كما نـرى، وعـدد المهتمين بـه في ازدياد، لكـن وسائل الإيصـال اختلفت، ومتعـة الأمسية عبر اللقـاء الحي/ المباشر مع الشاعر تراجعت لتحل مكانها المتابعة الباردة عبر شاشة «التلفـاز»، إنه إيقاع الحياة الجديـدة الذي لم نألفه مـن قبل، الحياة في ظل «العـولمة» التي توحد السـوق وتمجد الفردية بـالقدر الذي تحاصر فيه الحس الجمعي، والروح الحالمة.

هل يموت الشعر إذن؟ هذا ما ذهب إليه د. خليل نعيمي في الكتيب الذي أصدره في بـاريس منذ سنوات بعنوان: «موت الشعـر» يرثي فيه رحيل هذا الكائن الجميل بل يقرر حتمية موته..

ولكن الشعر لم يمت، ونعتقد أنه لـن يموت ما بقي الإنسان على هذه الأرض، لكـن طبيعته، وظيفتـه، علاقتـه بالمتلقـي، بدأت تتغير وتتبدل، وهذه سنة الكـون. ولا خوف على الشعر، لأن أسرار القلب على حد تعبير «كوروفيتج» لا يمكـن أن يفكها إلا سـحر الموسيقى أو حكمة الشعر، وحكمة الشعر هي حكمة الطبيعة الأسمى.

في هذا العدد

■ البحوث والدراسات: 5

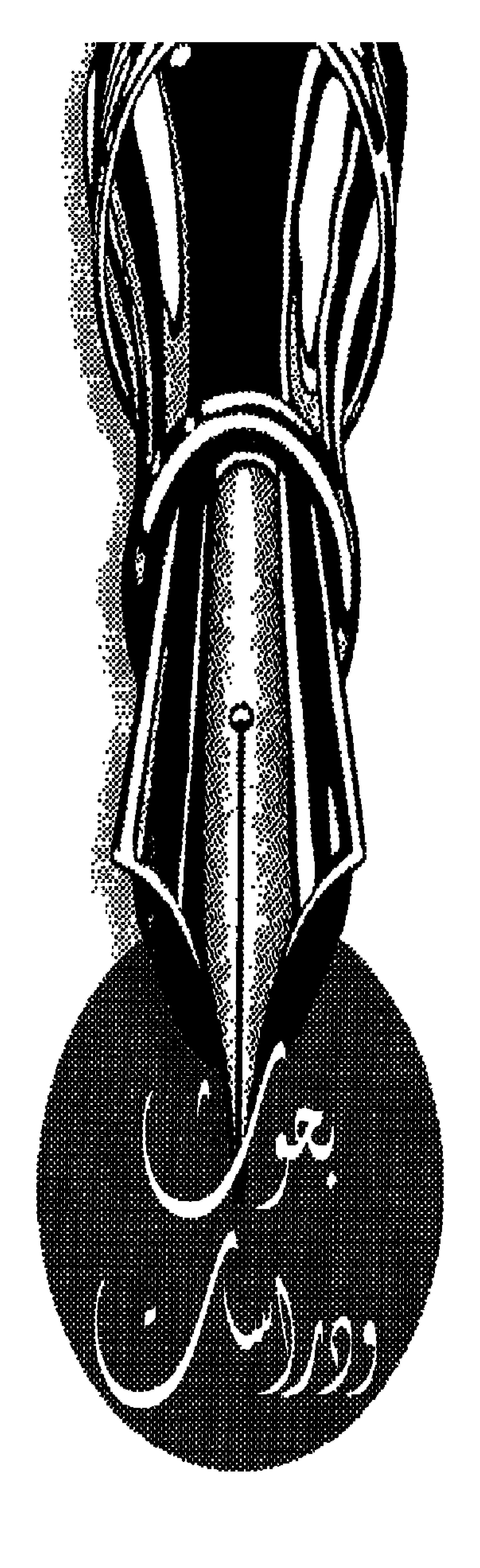
■ جماليات الخط العربي/ محور: 57

■ الشعر: 68

■ القصة: 81

■ الحوار مع: 91

■ قراءات: 100



بحوث
ودراسات

جدل التلقي النقدي القديم:

مرجعية الاستقامة والاعوجاج

رشيد يحياوي
ناقد وأستاذ
جامعي من المغرب

يقود البحث في التراث الادبي والنقدي العربي إلى تبين أوجه مختلفة لتفاعل الرؤى والمواقف وصياغات التعبير. فهذا التراث لم يشذ عن غيره من حيث انتاج وتغذية جدل الاشكال والمفاهيم في ما بينها من جهة، وفيما بينها وبين تحولاتها الزمنية من جهة أخرى. ولذلك فأسئلة القيم الخلافية ظلت منبع جملة من القضايا المتشعبة في ما ولدته من آراء ونظرات نقدية. وفي مقدمة هذه القضايا الرئيسة الجدل الناشيء عن موقع الظاهرة الأدبية تجاه ماضيها وحاضرها. فقد أفضى هذا الجدل إلى أسئلة متعددة ومتباينة انحلت في أجوبة إشكالية تخص طبيعة التعبير الأدبي وسيرورته التاريخية.

إن سؤالا كسؤال إبداعية الادب وأدبيته نوقش على سبيل المثال بوضع النص المساءل في مقارنة مع ما سبقه أو زامنه من نصوص اخرى مشاكلة له في التعبير. فالنص الأدبي يقاس في هذه الحالة بمشابهته ومخالفته إما للسائد أو للمتغير من القيم الثقافية والجمالية. وبواسطة هذا القياس يحصل النص على شرعيته ويكتسب أدبيته ويرسخ موقعه في التداول الجمعي الشائع، أو يجابه بصدود ونفور وتهميش ويلقى به الى تداول جزئي يخص فئة معينة من متلقي ذلك النمط من الشعر أو التعبير. لكن تهميش النص والتنقيص من أدبيته قد يلحق مختلف صيغ التعبير وبصفة خاصة النصوص الاجترارية وما خالفها من نصوص تتسم بالتجديد والمغايرة. فهذه المعطيات ليست ثابتة ومتواطأ عليها، بل خاضعة لاختلاف زوايا النظر وعادات التلقي. ووجود اختلاف كهذا يعد من طبيعة تاريخ الأدب وتاريخ تذوقه وتلقيه. إذ المتلقون أصناف وطبقات وفئات وأجيال. كما تتوزعهم مصالح متباينة وغايات متباعدة وذاكرات شتى. ولكل واحد أو لكل مجموعة وفئة رؤيتها لوسطها وواقعها وماضيها ومستقبلها، مما ينعكس على اختياراتها الادبية والفنية ومداركها الجمالية. نضيف إلى هذا أن الادب تعبير قابل لتحمل الرأي ونقيضه بحكم مادته اللغوية غير العادية والحاملة لأنساق متوالدة الدلالات.

إن الادب مسبب في حد ذاته للمجادلة. ويصدق عليه في هذا المقام رأي للشاعر ابن خفاجة، فيه يقول: «وإن جميع الكلام، من مرتجل بديهي ومنقح حولي، متقدما كان سابقا، أو تاليا لاحقا، مستهدف لمطعن طاعن، اما بوجه صحيح يعقل ويقبل وإما لخبث سريرة وضعف بصيرة وخطوة في الادراك قصيرة» (١).

الادب حسب هذا الرأي أشبه بطريدة يتربص بها، ليس لمجرد الايقاع بها لأجل ترويضها، ولكن للطعن فيها. إنه طعن يبرره ابن خفاجة شريطة أن يعقل ويقبل. وإذا راعينا كون معايير الصحة والعقل والقبول معايير نسبية، فإن قولة ابن خفاجة تصبح منخرطة كغيرها من الأقوال في جدل القضايا الادبية وتجاذب القيم الخلافية.

ولكونها كذلك فمعقوليتها وصوابها لا يستقيمان إلا في سياق علاقة القائل بموضوع القول.

ويترتب عن هذه النسبية احتمالات يصطدم فيها هذا الصواب والمعقولية بصواب ومعقولية آخرين يتنازعان معهما ومع غيرهما نفس المجادلة تجاه الظاهرة الواحدة. وتبعا لما ذكرناه فإن نعوت ابن خفاجة من «خبث في السريرة «وضعف في البصيرة» و«قصور في الادراك»، هي محمولات قيمية تضفيها ذات معينة على ذوات أخرى معاكسة أو معادية تنازعها شرعية الصحة والمعقولية والمقبولية.

إن الصحة والاستقامة أحكام نسبية، نسبية ما نكرسه سائدا سواء اخترنا لذلك فضاء الماضي أم فضاء الحاضر، على اعتبار أن السائد ليس بالضرورة هو ما ترسخ منذ الماضي بل أيضا ما جعلناه سائدا في لحظة من لحظات الحاضر. وشأن الماضي في هذا شأن الحاضر. فالنظرة التي ترى في الماضي فضاء منسجما أو جوهرا لا يقبل التبدل والاختلاف، نظرة قاصرة. فالماضي ليس له وجود فعلي إلا بالقدر الذي نعطي له

محتوى معينا، وسيخضع هذا المحتوى الذي نعطيه للماضي لشروط تلقينا له بما في ذلك مقاصدنا منه وموقعنا الايديولوجي في نسق الأفكار المتداولة.

وترتيبا على هذا يصبح الماضي فضاء مبعثرا يسعى كل واحد لخلق انسجامه واتساقه وهرمية قيمه. فتتباين الآراء في جعل طرف منه سائدا على طرف وظاهرة منه سائدة على ظاهرة.

في الأدبيات الماركسية تفسر سيادة الخطاب بسيادة طبقة ما اقتصاديا. أما في المجتمعات العربية التقليدية فسيادة الخطاب غير خاضعة بالضرورة للتفسير المذكور ما دامت الطبقات الاجتماعية لم تكن واضحة التمايز. ولذلك فأمامنا أسباب وأشكال مختلفة لهيمنة الخطابات. نقترح منها ما يلي:

- هيمنة خطابات اعتمادا على مرجعية قبلية أو عرقية أو دينية.
- هيمنة خطابات اعتمادا على مرجعية خرافية أو خارقة.
- الهيمنة الرسمية لخطابات تزكيها أنظمة الحكم.
- الهيمنة الشعبية لخطابات بسبب اتساع دائرة جمهور المتلقين.

ويمكن لخطابين متباينين أن يتزامنا في الهيمنة والسيادة، واحد منهما على المستوى الرسمي مثلا والآخر على المستوى الشعبي. غير أن مبدأ الهيمنة والسيادة بشكل عام لا يتحقق إلا بممارسة أحد فعلين هما الاقصاء والاخضاع. فالمستقيم يقصي المعوج والجيد يقصي الرديء، والمثال يخضع الحالة الطارئة المستجدة. إنها أشكال لهيمنة وسيادة الظاهرة نتتبعها في ضوء المرجعية القديمة لمبدأي الاستقامة والاعوجاج.

لو عدنا لقولة ابن خفاجة لتبين لنا حضور مقولة المستقيم والمعوج. فالمستقيم هو ما تختاره الذات ليسود أما المعوج (الخبيث والضعيف والقاصر) فهو ما تقصيه. وما تختاره الذات ليسود ليس بالضرورة هو السائد بالفعل، أي ما تجمع ذواته أخرى على سيادته. فالسائد يتخذ صفته هذه داخل نسق فكري لذات معينة فردية أو جماعية بناء على سلم من القيم يختلف ترتيب درجاته بل تختلف مادته ودرجاته في الزمن الواحد حسب وجهات النظر.

فالمستقيم في رأي العسكري أبي هلال «هو الجاري على سنن». وهو الصحيح والصواب (٢) لكن ما معيار الاستقامة؟ خارج علم الهندسة لا استقامة من غير خلاف في استقامتها، حتى في التوجيه الديني لا تحدد الاستقامة سوى في كليتها، أما في تفاصيلها إن لم نقل في ممارستها، فتخضع لسلوكات متفاوتة الدرجات. ناهيك عن كون الاستقامة المسطرة بواسطة الأعراف والقيم الاجتماعية تبقى عرضة للتقلبات الاجتماعية ومنازع الأفراد. إذا كان الأمر كذلك في هذين المجالين، فإن أي استقامة تفرزها بنية ذهنية أو معرفية حول الأدب، لا يمكن لها أن تجد موضوعها إلا بإقصاء مواضيع أخرى الى هامش المعوجات، فما ينضبط لأفق التلقي هو المستقيم وما يخالفه هو المعوج.

يقول ابن سنان الخفاجي في اختلاف تلقيات الشعر بناء على مبدأ الاختيار: «وقد يذهب كثير ممن يختار الشعر الى تفضيل ما يوافق طباعه وغرضه، ويذهب قوم الى اختيار ما لم يتداول منه، حتى يكون للوحشي الذي لم يشتهر مزية عندهم على المعروف المحفوظ، ويخالفهم

أخرون فيختارون سائر الشعر على خامله ومشهوره على مجهوله، ويستحسن قوم الشعر لأجل قائله، فيختارون أشعار السادات والاشراف ورؤساء الحروب ومن يوافقهم في النحلة والمذهب، ويمت إليهم بالمودة أو النسب» (٣).

يساعد هذا النص على قراءة التلقي القديم وتذليل الصعوبات الناجمة عن بعدنا الزمني عنه وعن جهلنا بمعطياته، فمن بين ما يرصده النص هوكون الشعر القديم لم يكن يحظى بتقدير واحد. بل بتقديرات تصل لحد التناقض، إنها تقديرات نتجت عن عدم اعتبار التلقي القديم الشعر «كتلة» واحدة متناغمة ومنسجمة. بل رآه في تعدده وتمايزه واختلافه.

التلقي في هذا الاطار ــ لا الواقع الموضوعي ــ هو ما يعطي لما يختاره سلطة السيادة مقصيا ما لم يتم اختياره (٤). ومرجعية الاختيارات الواردة في النص متباينة ولكل تلق منها دواعية ومبرراته مما نجمله في ثلاثة:

١ ــ مرجعية تستند الى «الطباع» أي الميول والأهواء

والتذوقات و«الحساسيات» الفنية.

٢ ـ مرجعية نفعية يمثلها «الغرض» والمقصد المستهدف من الاختيار.

٣ ـ مرجعية ولاء وعصبية. مذهبية أو عرقية.

وكل واحد من هذه الاختيارات يهدف لإعلاء ما يختاره مسبغا عليه صفة السيادة. فالشعر المجهول والخامل وغير المتداول يصبح أعلى قيمة ومنزلة من ذاك الذي تعتبره اختيارات أخرى هو «سائر الشعر ومشهوره» (٥). ومن البديهي أن يكون الشعر في كل اختيار هو المستقيم وفي غيره هو المعوج. يكفي في الشعر ليكون معوجا أن لا يكون وحشيا، أو لا يوافق مثلا الطباع أو خاليا مما يرتبط بالنسب والنحلة والمذهب.

وكل هذه الاختيارات في نظر ابن سنان الخفاجي اختيارات معوجة جملة وتفصيلا ومفتقرة لكفاية نقدية تمنح ما تختاره شرعية السلطة الشعرية السائدة. أما اعوجاج تلك الاختيارات فنستدل عليه بتعقيب ابن سنان عليها في قوله عنها إنها: «أقوال صادرة عن الهوى ومقصورة على محض الدعوى من غير دليل يعضدها ولا حجة تنصرها». (٦) اما التلقي النقدي المستقيم فهو ما وازن عنده بين الألفاظ والمعانى في كل اختيار. لكنه تلق يبقى في الاخير واحدا من جملة تلقيات هي الكفيلة بتزكية استقامته أو بتعويجها. فالاعمال الأدبية والشعرية هي في غاية التنوع بحيث تلبي رغبات التذوقات المختلفة، وكلما أقرت التذوقات بحرية غيرها وبمشاعية التلقي دون تسلط، قاربت حقيقة التحولات الأدبية. يقول حازم القرطاجني: «طرق الناس وأساليبهم ومنازعهم ومأخذهم» في الشعر متباينة ولكل أسلوب من أساليب الشعر «ذوق يخصه وسمة يمتاز بها من غيره» (٧). لكن أنى لهذه التذوقات بالسماحة الديمقراطية وهي جزء من أبنية ثقافية وإيديولوجية لا استمرارية لها إلا بمواقف تحدد موقعها تجاه غيرها من الابنية، بما يتفاعل في ذلك من إرادات الاقصاء والالغاء والاخضاع؟

إن الكثير من الآراء القديمة ينتظم بواسطة التقابل بين المستقيم والمعوج، وعلى سبيل المثال لا الحصر نشير لما قيل من مأخذ على الشعراء والكتاب والخطباء وخاصة ما اعتبر من تلك المآخذ مساويء

مخالفة للسائد الشرعي لغويا ونحويا وبلاغيا وعروضيا وأخلاقيا. وسواء أوظفت هذه الاقوال كلمة «استقامة» تصريحات أم وظفتها مفهوما، فهي بما تحمله من أحكام ومواقف، تنخرط في سيرورة انتاج الأفكار وصراعها في واقع يتنازعه السائد والمسود (٨).

سنتجاوز تتبع الأقوال الموظفة لتقابل الاستقامة والاعوجاج لأجل تبيان حضور نفس التقابل في البنية العميقة للفكر النقدي القديم من خلال تمثله لمقولة المنهج.

لقد رأينا أن المستقيم حسب رأي العسكري هو الجاري على سنن (٩). وفي اللغة يقال سنن الطريق فيقصد به نهجه وجهته، وفي الشريعة الاسلامية، الطريق الحق هو الطريق المستقيم. أما غيره من الطرق سواء أسارت على سنن خاص بها أم لم تسر على سنن، فليست بمستقيمة ويجب إقصاؤها لصالح الطريق المستقيم الاسلامي المستحق وحده لشرعية الاستقامة والسيادة. وهذا التصور سيكرس في فهم القدماء لمسألة المنهج في شتى الحقول المعرفية الدينية وغير الدينية.

في الفضاء القاموسي نلفي مقابلات لغوية لكلمة «منهج» تقربنا من الدلالات العامة لهذه الكلمة وهي تتحول الى مصطلح. ففي «لسان العرب»: النهج والمنهج والمنهاج: الطريق الواضح البين والطريق المستقيم. ويفيد فعل نهج في جملة

«نهج الطريق»: سلكه وأبانه وأوضحه. (١٠) تأسيسا على هذا يكون المنهج مجازا واصطلاحا هو كل طريق نسلكه. سواء أكان هذا الطريق في مجال السلوك أم في مجال إنتاج الافكار أم في مجال تداولها وتلقيها.

والمنهج في الاصطلاح كالمنهج في اللغة، لابد أن يكون الوضوح من مقوماته وإلا تعذر على الناهج أن يسلكه، وإن سلكه حسب هواه تعذر على غيره اقتفاء أثره في ما اختاره من طرق. والاستقامة علامة وضوح للمنهج، تعجل وصول الناهج وتغنيه عن اللف والدوران.

إن الواضع اللغوي لم يعلمنا بالترتيبات اللازمة لوضوح الطريق ولا كيف نجعله كذلك. ومرد سكوته عن هذا الموضوع الى نسبية الوضوح والاستقامة. ذلك لأن هذين النعتين موكولان في انجازهما للناهج ولمن يقتفي نهجه أو يسده عليه أو يعترض عليه بنهج آخر يفترض أنه أكثر وضوحا واستقامة.

ناهج الأدب في هذا أشبه بناهج طرق أرضية حقيقية، وصول كل طرف يتوقف على جدل العلاقة بين أطراف ثلاثة هي الذات الناهجة وفضاء النهج وغاية الوصول. وكل من هذه الأطراف حوله محيط. فالذات الناهجة لها زاد وأدوات، وفضاء النهج له خصوصيات وتقلبات، وغاية الوصول لها دواع ومبررات. فوضوح الغاية والمقصد يقوم أحيانا وراء اختيار المنهج، بيد أن المنهج بفضائه وأدوات ذاته الناهجة، يتسبب في أحيان أخرى في تبديل مقاصد بمقاصد وغايات بغايات.

يمكن على سبيل المثال أن نختار لهدفنا طرقا واضحة مثل أيسرها وأكثرها استقامة. وبخلاف ذلك هناك من لا يفضل الوصول إلا بعد متعة المشاهد والمغامرات في طرق قد تكون مليئة بالمنعرجات. وكما في الطرق الحقيقية نلفي بين ناهجي طرق الأدب من يسرع ومن يبطيء ومن يحرق المراحل ومن ينسى

أهـداف منهجه متشـاغلا بـالحديث عـن الطـريق ذاتـه. وكما في الطرق الحقيقيـة أيضا نلفي بين ناهجي الأدب من لايسلك سوى الطـرق الممهدة قبلـه ومن يفضـل شق طـرق غير معهودة. يستـوي في ذلك نـاهج النظـر في الأدب أي الناقـد وناهـج وضع الادب أي المبـدع. وقد نبه القـدماء الى هـذا الصنف وميـزوا بين من يقتفـي المسالـك الممهدة وبين مـن ينفرد بـوضع مسالكه الخاصة به المميزة له.

سئل الأصمعـي من الأشعـر بشار أم مـروان بـن أبي حفصة؟ ففضـل بشـارا بحجـة أن «مـروان سلـك طـريقـا كثـر سلاكه، فلم يلحق بمن تقدمه، وشركه فيه من كان في عصره. وإن بشارا سلك طريقا لم يسلكه أحـد فانفـرد به، وأحسـن فيه، وهـو أكثـر فنـون شعـر، وأقـوى على التصرف، وأغزر وأكثـر بديعـا، ومروان آخذ بمسالك الاوائل.» (١١).

ونجـد إضـافـة الى ما ذكـرنـاه، مـن يكتشف في خضم الطرق الملتوية الغامضة طرقا اكثـر وضوحا واستقامـة. كما نجد مـن يتنقـل مـن نهج إلى نهج إلى أن يبلـغ الغـاية أو لا يبلغهـا لأنـه ضيعها بعـد أن كانت أقرب اليه من حبل الوريد. ذلك لأن مسـألـة المنهـج في الـدرس الادبي وإن تماثلـت في بعـض الأوجـه مـع المنـاهـج الـواقعية، فـإنها مـن أوجـه أخرى أكثـر تعقيدا. أمـا الوضـوح والاستقامـة فيها فليسا أقل غموضا من الاهداف والمقاصد القابلـة للتحول والتغير. وهذا بالـذات ما سـاعد الـدارسين والنقـاد على ممارسـة الاختلاف وإدارة الجدل مع القيم الثقافية المهيمنة في أوساطهم أو عند سابقيهم.

ولما كان المنهج لا يتصف بـالاستقامة إلا من خلال الذات التي تجعله كذلك، فإن البـاب ظـل مفتـوحـا لتبـادل نعـوت الاستقامة والاعوجـاج في المناهج، فما من نـاقـد إلا وأضفـى على منهجـه صفـة الاستقامة، ناهيك عـن بعض النقاد الذين لم يحددوا مناهجهم أو مناهـج أساتذتهم إلا مقابـل اعوجاج منـاهج غيرهـم. يقول فخر الدين الرازي عن علم البيان ومناهج النـاس فيه قبـل عبدالقـاهر الجرجـانى: «فالناس كانوا مقصرين في ضبط معاقده وفصـولـه، متخبطين في إتقـان فـروعـه وأصولـه، معتقدين فيه اعتقـادات حائدة عن منهـج الصواب والسـداد، زائغة عـن طريـق الحق والرشاد، ظانين أن كـل من عرف أوضـاع لغة مـن اللغات وقـدر على استعمال بعض العبارات، فهو بالغ في تلك اللغة مـن البيان الى ذرى أفـلاكها، مـالك لمباديها وغايـاتها، واستمر النـاس بهذا الوسـواس الى أن وفق اللـه تعالى الامـام، مجد الاسلام، عبدالقاهـر بن عبدالرحمن الجرجانى» (١٢).

إنـه رأي لا يكتفي بتـوظيف مصطلـح منهج وهو المتضمن لمعنـى الاستقامة، بل يعزز خطابـه بمدونة لغويـة ذات حمولة دينيـة وأخـلاقيـة ككلمات: مقصريـن، متخبطين، الصواب، السداد، زائغة، الحق، الرشـاد... الخ وهدفه أن يحمـل مخاطبه (بفتح الطـاء) على الخضوع للمقصـد من الخطـاب والاقتنـاع باعـوجـاج الانتـاج البلاغي الذي كان سائدا قبل الجرجانى.

هوامش الدراسة:

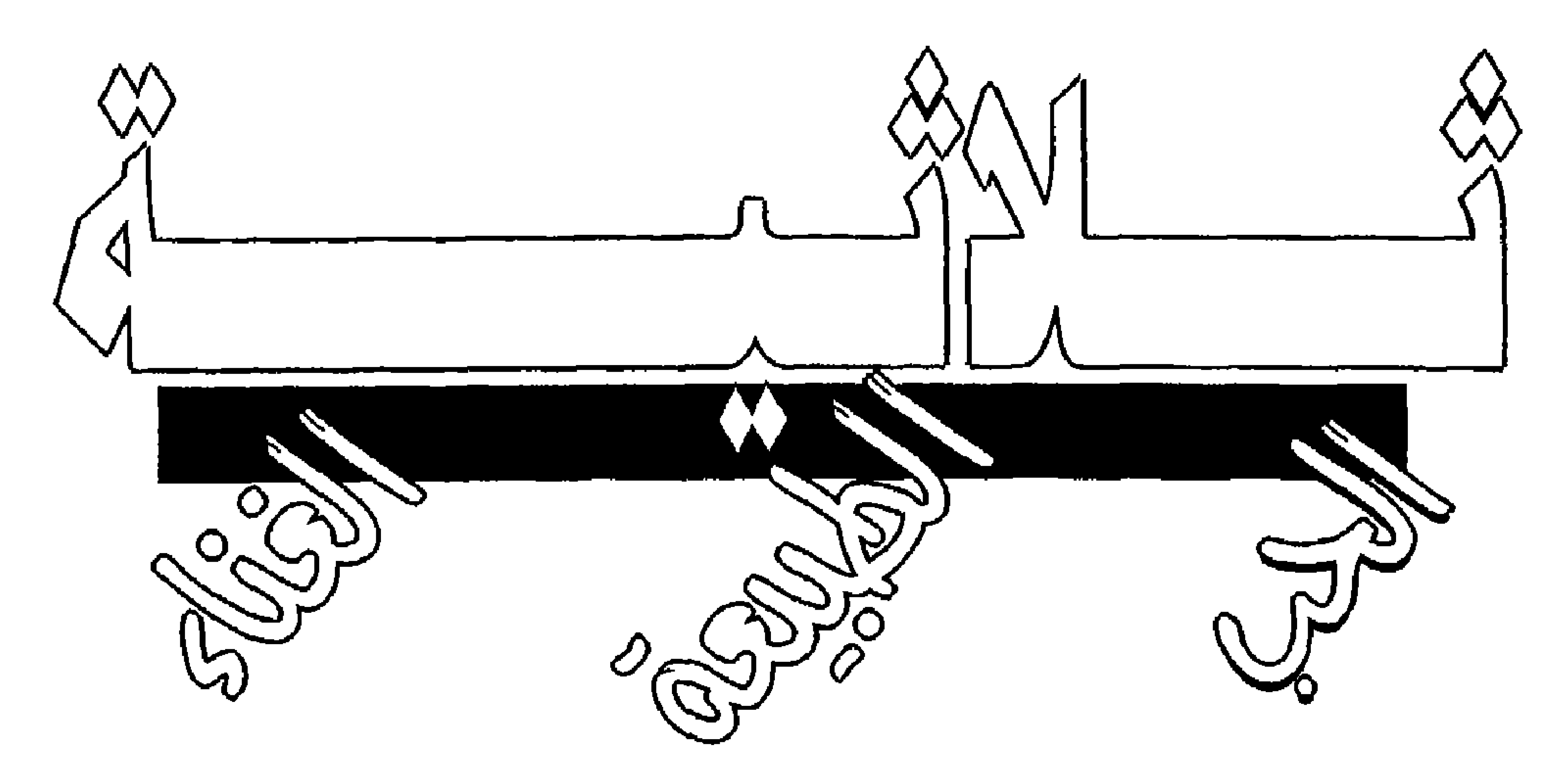
١ ـ مقدمة ديوان ابن خفاجة ص ١١

٢ ـ الفروق في اللغة ص ٤٠

٣ ـ سر الفصاحة ص ٢٧٧.

٤ ـ تعكس كتـب الاختيـارات الشعريـة مفهوم أصحابها للشعر ومقـاصدهم منه

وما يرشحونه للسيادة في أوساط المتلقين.
٥ ــ الشعر السائر مصطلح يشير إلى الشعر الذي شاع بين الناس وحظي بقبول التلقي العام مخترقا في شيوعه ورسوخه عدة أجيال وأزمنة. ينظر البيان والتبيين ١/٢٠٦. ويرتكز الرأي المزكي للشعر السائد المشهور على خلفية بصفة خاصة في ما اتصل بالفقه والتفسير والتاريخ. فالقول والرأي والخبر السائر والمشهور هو ذاك الذي اجمع علي تزكيته العدد الكبير من ذوي الاختصاص. أي ما وافق الاجماع والجماعة وما خالفه هو المطعون المشكوك فيه المردود الضعيف المعوج الذي لا خير فيه.
٦ ـ سر الفصاحة ص ٢٧٧.
٧ ــ منهاج البلغاء ص ٣٤٨. وحازم لم ينضبط لهذه القاعدة ومارس سلطة الناقد في توجيه المتلقي الى أساليب بعينها منقصا من قيمة أخرى.
٨ ـ ينظر الموشح للمرزباني.
٩ ــ يشار إلى إنجاز السنن واتباعه بعبارات مثل: شعر الفحول، كذا قالت العرب، كذا تكلمت العرب، شعر العرب، مسالك الأوائل...
١٠ ـ لسان العرب: مادة نهج.
١١ ـ الموشح ص ٣٩١.
١٢ ــ نهاية الايجاز في دراية الإعجاز ص٢٨.



في شعر: يعقوب الرشيد

● د. مختار علي أبو غالي

قل ما شئت في تصنيفه بين شعراء العصر، وقل ما يحلو لك في انتمائه لأي مدرسة أدبية، قل إنه واحد من هؤلاء الرومانسيين الغارقين في الأحلام الشفافة، الهاربين إلى الطبيعة بحدائقها وأفيائها وأطيارها، إلى الطبيعة بنجومها وبحارها... قل إنه مازال يعيش مع لغة الجيل السابق من أمثال علي محمود طه ولم ينعطف إلى لغة الجيل الذي يليه آخذا بنهج حداثي.. قل ما شئت فلن يسوءه ذلك، ولن يعارضك فيما تقول بل إنه سيؤيدك ويدعم رأيك، ويرفدك بأشعار كثيرة كشواهد على ما تقول، لأنه يعتز باللغة التي اختارها للتعبير عن نفسه، ويرفض ما تسميه أنت حداثيا، فهو يرى أن الحداثي خرج عن دائرة الشعر حين سقط في الغموض والإبهار والإلغاز، وهو شيء لا يرتضيه لنفسه ولا يرتضيه للشعر، ولا يهمه في شيء أن توافقه أو تخالفه، مادام صادقا مع نفسه وأدواته، فمن رغب في شعره بمذهبه وتأتيه للأمور فهو خير، ومن رغب عنه فهذا حقه ولا اعتراض عليه، وفي الثقافة متسع للجميع.

أما هذه الدراسة فسوف تدع الحوار بينكما للعلم بأنه حوار لا ينتهي، فلن تقتنع أنت بما يقول، ولن يعبأ هو بما تراه، وسوف تمضي الدراسة قدما إلى ما هو أجدى من حواركما، لتتعقب مسارب الخيال في رحلة هذا الشاعر الرقيق والبسيط، رقة الحاشية التي تغلف سلوكه ثم تنعطف إلى شعره، وبساطة التعامل الإنسانى التي تحكم علاقاته ثم تنضح على تعبيره، وقربه ووضوحه وشفافيته التي هي جماع سماته في حركاته وسكناته، هي هي نفسها سمات شعره، بحيث لا تستطيع أن تفرق بين الشاعر وشعره، وإن كان هناك من يرى أن «حياته في الشعر أغنى وأكرم من شعره في الحياة، لقد ولد والبسمة على شفتيه، يتكلم وهو يبتسم، ويبتسم وهو يتألم»(١) وهي رؤية شاعر كبير له مكانته المرموقة في شعرنا المعاصر هو

الأستاذ عمر أبو ريشة، والعبارة تغلف ديوان «دروب الحب» وهي عبارة مدروسة جدا، ومحكمة جدا، ودبلوماسية جدا، ولا عجب.. فقائلها شاعر ودبلومسي قيلت عن شاعر دبلوماسي، تقول الرأي بأمانة وصدق، بكثافة وتركيز شديدين، بحيث ترضى جميع الأطراف حول الشاعر وشعره، ولو أردنا تحليلها لاستغرق ذلك منا هذه الدراسة، وقد نحتاج إلى أمثالها، ونخشى بعد ذلك ألا نقوم بحقها، فلنأخذها كما صدرت من صاحبها، وليتأملها كل قارئ على حدة، ليخرج منها بما يشاء، أما نحن فيكفينا منها أن تكون مدخلا لمسارب الخيال في شعر شاعرنا.

سنقرأ في البداية قصيدة «صدى البوح» لننتزع منها عناصر الصورة الشعرية، وسنجد أنها نموذج يحتوي على ثلاثية: الحب/ الطبيعة/ الغناء وهي الثلاثية التي تشكل مصادر الخيال الشعري في كل ما كتب الشاعر، ولنقرأ القصيدة أولا. تقول الأبيات:

ليلةَ الحب والبشائر هلِّي
واسكبي الدفء في رياضَ الحنان
واجعلي الحسن يستقي من نجوم
ويساقي الهَنَا عتيقَ الدّنان
وشراع الهوى يتيه بزهو
فوق موج الحنان والتحنان
سابحا في الرؤى وراء مناه
حول أفق السنا وعَبْق التداني
فرحة جَلّلتْ عظيم لقانا
وصدى البوح نعمةٌ للمثاني
رقة صاغها الإله فأضحت
رعشة الشوق في شفاه الحسان

هذه القصيدة كما قلنا نموذج، وقع الاختيار عليها عشوائيا، ليست من الديوان الأول ولا الديوان الأخير، إنما هي من الديوان الثاني «غنيت في ألمي» ونحاول هنا أن نعزل مفردات كل طرف من أطراف الثلاثية على حدة، ومفردات الطرف الأول هي: الحب ـ الدفء ـ الحنان ـ الحسن ـ الهنا ـ الهوى ـ الحنان ـ والتحنان ـ مناه ـ التداني ـ فرحة ـ لقانا ـ البوح.

ومفردات الطبيعة بالترتيب: ليلة ـ رياض ـ نجوم ـ شراع ـ موج ـ سابحا ـ أفق السنا ـ عبق.

أما مفردات الغناء فيه على التوالي: يساقي ـ عتيق الدنان ـ نغمة للمثاني.

هذه المفردات ممتزجة ببعضها، فالحب في البيت الأول مع دفئه وحنانه، جزء من الصورة، وبقيتها من عناصر الطبيعة (الليل والرياض) والتلاحم شديد في هذا المزج على صورة مضاف ومضاف إليه في الحالين، والإضافة ملكية وتخصيص، مما يجعل الشيئين شيئا واحدا، فإذا تأملنا الحدث في الفعلين: هلي ـ اسكبي، وجدناهما يتسلطان على «الدفء» وهو حب، ومسار الحدث بالدفء يتظرف (من الظرفية) في الرياض وهي طبيعة، والرياض تنضاف إلى الحنان الذي هو حب، وهكذا يتداخل المسار بين طرفي الثلاثية، حيث ينكسر من هذا إلى ذلك، ثم ينعطف من جديد ليعكس المسار في انكسار ثان، فثالث معكوس وهكذا، ومثل ذلك نجده في سائر الأبيات، حتى تكون المقطوعة مجموعة من انكسارات الخيال وترددانه بين أجزاء الثلاثية.

وإذا حاولنا التعرف على مدى التراتب بين عناصر الثلاثية التي هي محور الشاعر، فقد نسقط على الرغم منا في الحقول الفلسفية، وقد نغرق في الميتافيزيقا ونخرج بالتالي عن مدار الشعر، فالشعر بطبيعته ينفر من الفلسفة

بصورها الأكاديمية، وإن كان له فلسفته الخاصة به، وهذه يعرفها علماء الفلسفة، وأفردوا لها شعبة في دراساتهم تهتم بدراسة أسس الإبداع الفني(٣).. نقول إذا حاولنا قراءة لتراتب عناصر الثلاثية، وجدنا العنصرين الأولين متداخلين بشكل يصعب على الباحث ان يتبين على وجه التحديد أيهما كان أولا، فقد يكون واضحا أن مبنى الخليقة قائم على الحب ومن هنا حكمة الخلق في إبداع الأجناس من ذكر وأنثى، وقد أخذنا بهذا التصور في تراتب الثلاثية، فالحب أولا بهذا المعنى.

ولكن من الواضح أيضا أن الحب جزء من الطبيعة التي خلق الله عليها الكائنات، وطبيعي أن يكون الجزء تابعا للكل، وبالتالي فإن الطبيعة تكون أولا، ويكون الحب ثانيا بهذا المعنى.. وأيا كان الأمر فإن العلاقة بين الحب والطبيعة علاقة حميمية، فهما لا ينفكان، والتلازم بينهما يجعل المتأمل يلغي من فكره بداية جدلية التراتب من أساسها، لأنه لا يرى إلا عنصرين متلازمين، فليكونا إذن متوازيين، فإذا اعتبرت الحب أولا فإن الطبيعة أول مكرر، والعكس صحيح أيضا، وبإسقاط هذه الجدلية يكون الغناء تاليا للعنصرين السابقين، وترتيبه ثالثا مما لا خلاف على تصوره، لأنه نتيجة وأثر من آثارهما..

هذه المباحث الفلسفية عادة مما لا يطرأ على ذهن الشاعر ولا سيما في لحظة الإبداع، ويكون الأمر أكثر بساطة مع شاعر قريب المأخذ والتناول والمعالجة، مثل شاعرنا يعقوب عبد العزيز الرشيد، الذي استسلم لطبيعته فغرق في الحب واحتشد له، وخلق له مجالاته وميادينه بين معارض الطبيعة وهذا ائتلاف آخر، واتسمت أدواته الفنية بالبساطة كذلك، ولذلك فهو قريب جدا لأي قارىء، يعطي نفسه بالكامل لقارئه، فلا يعنيه ولا يجهده، وهو راض وسعيد بهذا القدر في علائقه الفنية التي يقدمها لقارئه.

إذا تصفحنا ديوانه الأول «دروب العمر» وجدناه في مجمله غناء للحب المنصهر في الطبيعة، وقبل أن نجوس خلاله، نجد الإهداء في المفتتح يقول: «إلى من سكبت رحيق الهوى في كأس عمري، ونشرت أريج الأقحوان في أفياء حياتي، وضمخت دروبها بالنّد والياسمين، فغرد قلبي على أفنان حياتها، ونسج من نسمات حبها بسمات العمر.. في هذا المفتتح النثري جميع العناصر الشعرية المنبثة في هذا الديوان في الحجم الكبير، فالهوى وحبها بنصهما صريحان في عنصر الثلاثية الأول كما جاء في تراتبنا، وانظر المجال الذي صاغه الشاعر من: رحيق ــ أريج الأقحوان ــ أفياء ــ ضمخت ــ الند والياسمين ـ أفنان ــ نسمات، وهذا حشد هائل من عناصر الطبيعة، ثم غنى وغرد في كأس العمر، فائتلفت عناصر الثلاثية في رشاقة وبساطة لتنسج بسمات العمر، والبسمة هي أبرز السمات في سلوك الشاعر على إطلاقه، لأنها تغلف حياته كلها، وهي غير البسمة الدبلوماسية، التي يصطنعها الساسة المحنكون كي يخفوا وراءها ما قد يتسرب إلى الصحافيين ومندوبي وكالات الأنباء من تعبيرات الوجه، وبسمة شاعرنا ليست من هذا النوع الدبلوماسي، وإنما هي انفعال حقيقي صادر عن استجابته المتفائلة لوقائع الحياة اليومية، تشي أول ما تشي بأنها هبة طبيعية نتاج موروث بيولوجي في تكوينه الذي ذرأه الله عليه، وكل ما يتعامل مع الأستاذ الشاعر ولو تعاملا عابرا، يدرك هذه الخاصية لديه،

ويستطيع بمنتهى السهولة أن يميز بين بسمته وبسمة الدبلوماسي المصطنعة.

على الباحثين الذين يتعقبون أثر المهنة في العمل الفني أن يدعوا بسمة الشاعر جانبا، وعليهم أن يتلمسوا بغيتهم في مواطن أخرى، إن لك أن تتساءل مثلا عن حقيقة المؤنث الذي أهدى إليه الديوان، أهو شريكة الحياة كما يتبادر إلى الذهن أول الأمر، وكما هو رأي كاتب هذه الدراسة، وعليه يتوجب علينا توجيه الشكر إلى الشاعر الذي يكرم أهله وهم على قيد الحياة، وهي لمسة يجب ألا تفوق الشاعر بما هو شاعر وإنسان..؟ أم أن هذا المؤنث هو إحدى الحبائب الكثر اللواتي يتوزعن على القارات الست في طول الأرض وعرضها، وجميعها قد عمل فيها الشاعر كسفير أو سائح وهو من هواة السفر إلى كل بلاد الله؟

وإذا أحس الشاعر أنك ملحاح ولجوج ومصر على معرفة من هي على وجه التحديد، فقد يصرخ في وجهك قائلا: وما سؤالك عن هذا لا أم لك!؟ أما نحن فنقول لك: إن هذا منك فضول زائد عن الحد، والشعر بطبيعته لا يميل إلى التحديد القاطع، وإنما هو «لمح تكفي إشارته» كما قال البحتري(٤) منذ زمان بعيد في عبارة قاطبة، ومن ناحية أخرى نحن أمام أستاذ دبلوماسي والساسة المحنكون يصوغون عباراتهم بدقة متناهية تحتمل وجوها عديدة وتفاسير شتى، ليأخذها كل طرف ويفسرها على النحو الذي يجده في نفسه، وكثيرا ما يحتدم الجدل بين الخصوم على التفسير، بينا القائل موجود على قيد الحياة، ويرفض تماما أن يشارك في التأويلات الجارية حول ما قاله، وهنا يلتقي الشعر والدبلوماسية، ألم يقل المتنبي منذ قديم:

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم(٥)

هل تريد مزيدا من التفسير أيها اللجوج؟ اقرأ إذن التوطئة التي جاءت بعد الإهداء، لتعلم أن العبارة تحتمل كل ما سبق، وأكثر من ذلك تنعطف إلى كل المحبين ذكورا وإناثا، بل غير المحبين من أجل ان «يورق الحب المعطاء على أديم هذه الحياة فتزهر دروبنا تحت أقدامنا، ونجتث براثن الحقد الذي بدأت تستشري، لتغتال تمتمات الأمل في قلوبنا العامرة بالإيمان، والتي تريد من هذه الحياة أن تكون وارفة الظلال، غزيرة الثمار، جميلة الأزهار، تتكسر على جنباتها جداول الحب الصافية، وتغرد على أفنانها عنادل الهناء والوفاء.. فإليهم جميعا أقدم هذه الباقة»(٦).

أرأيت إلى أي حد كنا سنقصر في فهم الشاعر وتعبيره لو اقتصرنا على مسمى أنثوي بعينه، إن اللغة مع الشاعر تتحرر معه قيودها المعجمية والاصطلاحية وتصبح إشارة حرة، لا يحددها إلا سياق الشاعر في جناحيه: الأصغر والأكبر(٧) فقد شمل الأنثوي هنا كلا الجنسين، وزاد على ذلك الحياة كلها، ومن هنا نطلق تحذيرا هاما في ضرورة فهم قضية الحب العارم الذي غرق الشاعر فيه حتى أذنيه، حتى لا نسيء الفهم.

ونبدأ في قراءة ديوان «دروب العمر» نتشوف منه سمات الشاعر مادام شعره ذوب نفسه كما هي حقيقة الشعر، ولنقف أول الأمر مع القصيدة الثانية وهي بعنوان «قلق البلبل» يقول مطلعها(٨):

١ ـ منْ عَلَى الغصن تغنّى بلبلي
واستطاب الوردَ من فيْء الجنان
٢ ـ قال لي: إني هنَا في دوحة
غـرّد الحبُّ عليها والحنان

لقد تعانقت في هذين البيتين ثلاثية: الحب/ الطبيعة/ الغناء، وهذه المفردات بينة بذاتها ولا تحتاج إلى تتبع، ولكننا في حاجة ماسة لبيان الإضافة في «بلبلي» فإضافة البلبل إلى ياء المتكلم ليست للملكية، وإنما هي ناهدة إلى التوحيد بين الشاعر والطائر، فإذا كان كلاهما في الطبيعة مغايرا للآخر في كنهه وماهيته فإنهما هما شيء واحد، ليس على طريقة الرمز، لأن الرمز كما نراه لا يذكر الطرفين في الصياغة كالذي في إضافة البلبل إلى ضمير المتكلم، ولكن على طريقة التعبير الكنائي الذي يسمو بعض الشيء على الاستعارة، ويقل بعض الشيء عن الرمز، فلنكن على بينة منذ البداية أن البلبل والمتكلم هاهنا كائن واحد، هو الشاعر يعقوب الرشيد، هو المغني للحب في مسرح الطبيعة.

وننتقل إلى فكرة جديدة ذات بعد آخر في شاعرنا:

٣ ـ كيف لا أحيا بتغريدي وقد
غزل الروضُ أمانيّ الحسان
٤ ـ بعد أن غاب ورائي عاذل
حطّم النفس بكذب وامتهان
٥ ـ نشر الزور وأعلى راية
للخنا تنداح في كل مكان
٦ ـ فسئمتُ الليل والفجر معا
في رياض لم أجد فيها الأمان

إن «الروض» في البيت الثالث من جنس الطبيعة في البيتين الأولين وهما «الجنان» و«الدوحة»، ونعني بجنس الطبيعة الجانب الخلاق منها، وهو الذي يطلق العنان للغناء والحب معا، فتكتمل دورة الخلق والإبداع لدى الشاعر الفنان، أما «الرياض» في البيت السادس، فهي تنتمي إلى الطبيعة الفاسدة، والطبيعة لا تفسد من نفسها، وإنما بالفعل الإنساني، وهو ما نراه في البيتين الخامس والسادس، من «عاذل» مدمّر وكذّاب ومزوّر، يعمل على إشاعة القلق والاضطراب بين الحياة والأحياء، والعاذل هو العدو الأول في قصص الحب التاريخية والفنية على سواء، مما يؤكد أنه انزياح عن النمط الأولي وهو الشيطان ممثلا لعنصر الشر، في مقابل الإلهي، أليس الفعل الشيطاني هو الذي تسبب في إخراج آدم وحواء من الجنة؟ وماذا فعل العاذل في هذه الأبيات سوى أنه جعل الشاعر يسأم الرياض ويغادرها للبحث عن جنة أخرى غير هذه التي يعيث فيها شياطين العذال؟ أليس التجريد في اللغة هنا بهذا المفهوم يمنح الحب مفهوما واسعا شموليا، فتتغير الدلالة المعجمية لتعم كل صنوف الخير التي توطد أسباب الأمان للإنسانية جمعاء؟ أليس هذا هو المعنى الذي ألح إليه الشاعر في الإهداء والتوطئة معا، ولابد أن نضعهما معا في سلة واحدة، لأنهما بالإضافة إلى شعر الشاعر يتخلق من ثلاثتها سياق الشاعر الأصفر الذي لا يمكن فهم الشعر إلا بالوقوف عليه؟.

ونتوغل في القصيدة

٧ ـ لم أكن يوما بهياب ولم
أغضض الطرف ارتعاشا كالجبان
٨ ـ لن تراني صامتا يوما ولا
مبعدا نفسي عن هذي الدنان
٩ ـ هي روحي هي شعري أينما
كان رقص الشوق أو رقص القيان
١٠ ـ هو بعض من أهازيجي وكم
قد ترامت في مغانيه افتتان

يرى الفيلسوف «غاستون باشلار» أن الشعراء هم الذين قدموا دروس الفلسفة للعلماء، ومن دراسات هذا الفيلسوف عن جماليات المكان نعلم أن «الدنان» ـ الواردة في البيت الثامن ـ هي هناءة القلب في

فلسفة المكان(٩)، والشاعر يدرك هذه الحقيقة بفطرته الشاعرة، والدنان تفجر عبقرية المكان في المحتوى الشعري لدى يعقوب الرشيد، وإذا استعدنا ثلاثية العنوان في هذه الدراسة وجدنا المكان مسرح الإبداع الشعري، ومادام الشاعر يعرف هناءة قلبه في الدنان فإنه لن يتخلى عنها ولن يفرط فيها لحظة واحدة، ومن هنا تبرز صفتان هامتان في سياق الشاعر هما: الشجاعة والإيجابية، وأثبت الشاعر هاتين الصفتين بأسلوب نفي النقيض، ولم يثبتهما بالإيجاب لأن النقيض هو المتوقع جراء إفساد المكان في الجملة الشعرية السابقة مع «العاذل»، ولابد أن يكون الشاعر صادقا في حديثه عن شجاعته وإيجابيته، لأن الصفتين تتعلقان بمصادر الإلهام عنده، وهي منطقة اللامساس لدى الشعراء، ربما تغاضى أو تنازل عن أي شيء آخر غير مصدر الإلهام، وكثيرا ما أطلق الشعراء مثل هذه الصفات في بابي الفخر والمدح دون وجه حق من باب ولعهم الشديد بخلق النموذج المتكامل بغض النظر عن مطابقته للواقع، فنحن نعرف أن حسان بن ثابت مثلا لم يكن معروفا بالشجاعة، ومع ذلك تحدث عن شجاعته شعرا أمام الرسول صلى الله عليه وسلم الذي ابتسم للمفارقة بين شعر حسان وواقعه(١٠)، والأمر مع شاعرنا مختلف لأن الصفة كما قلنا تمس قدس الأقداس.

تبرز في هذه الجملة الشعرية خاصية غريبة ومعجبة في الوقت نفسه ذلك أن الشاعر وحد بين المؤنث والمذكر ـ ولنتذكر ما سبق من حديثنا عن الإهداء والتوطئة فلنتابع معه: هذي الدنان، هي روحي، هي شعري، هو بعض من أهازيجي، قد ترامت، فالنحوي المتسرع الذي يتعامل مع اللغة يرى أن الشاعر يخلط بين الضمائر على غير هدى، ولكن البصر بالسياق ـ كما قلنا أكثر من مرة ـ يؤكد المذكر والمؤنث في التجريد الشعري عند يعقوب الرشيد ينتميان إلى الإنسان الذي يعنيه الشاعر في جماع إبداعه الفني، فليبتعد النحوي عن مثل هذه التراكيب فلا طاقة لقواعده عليها.

وإذا كان للنحوي أن يتسقط على الشاعر فسندعه مع كلمة «افتتان» التي جاءت قافية للبيت العاشر، فمن حقه أن تكون الكلمة منصوبة مما يستتبع ألفا بعد النون «افتتانا» أيا كانت وظيفتها النحوية تمييزا، أو حالا مؤولة بالمشتق، أو مفعولا سببيا، وإنما تركنا النحوي يزايد على الشاعر في هذه، لأن الشاعر محسوب على الشعر العمودي، ومع ان العمودية أباحت للشعراء ضرورات لغوية، فإن من هذه ما يكون مقبولا، ومنها ما يكون غير ذلك(١١)، أما مدرسة الشعر الحر فإنها أباحت لنفسها مثل هذه الضرورات وتجدها كثيرة عند كل شاعر من هذه المدرسة منذ الرواد.

وماذا بعد؟ تقول الجملة الأخيرة من القصيدة:

١١ ـ ها هي الروضة أمست مسرحا
لنسيج الحب من هذا البنان
١٢ ـ فاتركوا البلبل يغدو هانئا
واسمعوا التغريد أو سحر البيان
١٣ ـ اطلقوه لا تقولوا: إنه
هدّ من الدهر.. أردته السنان
١٤ ـ فهي لن تقوى على تخضيده
كيف تردى بلبلا ثبت الجنان
١٥ ـ أرقصَ القلب على دوح الهنا
وانتشى في رقصه طلق العنان
١٦ ـ لم يعد يقوى على قرص النوى
فتغنى حبّه طلق اللسان

إنه عود على بدء، «الروضة» هنا من نسيج «الروض» في أوائل الأبيات، الإلحاح على الطبيعة بما هي المكان المبدع مرتبطة بالحب والغناء والنسيج الشعري هنا فيه مصداقية لشجاعة الشاعر وإيجابيته في الجملة الشعرية السابقة، الشاعر يدافع عن مصادر الإلهام بشجاعة، فتتوالى أفعال الأمر والنهي: اتركوا ـ اسمعوا ـ أطلقوه ـ لا تقولوا، إن الفعل متجه إلى الآخرين الذين يفسدون المكان / الروضة/ المسرح، مرة بالأمر ومرة بالنهي، إنه شجاع يأبى إلا الارتباط بالمكان الهنيء (الدنان)، وهو إيجابي لأنه لا يصمت على أعمال التخريب، بل يبرز لها، يذب بأساليب مختلفة عن جماليات المكان، وما أحوجنا إلى هاتين الصفتين، فلو ذاعتا بين شعرائنا ومثقفينا لتغيرت أشياء كثيرة في مجتمعاتنا.. آه!! لو صدق الشعر والمثقفون مع أنفسهم ومجتمعاتهم.. ألف آه!!

لم يكن من حقنا ان نقف الجملة الشعرية السابقة عند البيت السادس عشر، لأن له متعلقا فيما بعد، لولا أن لنا رؤية أخرى، مع حميمية الصلة بين الفعل «تغنى» في البيت السادس عشر بالجار والمجرور في أول البيت السابع عشر، هكذا:

بالكويت الحب بالغالي الذي
لعلاه نفتديه بالحنان
وكذا النفس وما تملكه
للكويت الحب.. إن آن الأوان
قلق البلبل في أدواحه
كاضطراب الحب في درب الحسان

إن غناء البلبل كان بحب الكويت، وهنا فسر الشاعر رمزية المكان الجميل، ومنه نفهم أن الشاعر كان غائبا عن وطنه، وفي زمن الغياب تعرض للاضطراب، وأن الشاعر هو البلبل، كل ذلك قدمه الشاعر لقمة سائغة لقارئه، ومن طبيعة الفن كراهيته للتفسير، الشعر يشير إلى الأشياء ولا يسميها، إنه يترك التفسير والتأويل للقارىء يكتشفه بنفسه، حتى يكون مشاركا في صناعة العمل الفني، ولأن القارىء متعدد سيتعدد التأويل، وفي هذا إغناء وإثراء للشعر، حتى إن معاني القصيدة تتعدد بتعدد القراء، وشاعرنا هنا لم يترك للقارىء فرصة التشوف بنفسه، أنهى القصيدة بصورة من صور التشبيه البلاغي فهل كان مشفقا على قارئه إلى هذا الحد؟ ألم نقل إن شاعرنا بسيط وقريب وحنون في الوقت نفسه؟

ولأن الشاعر معني بالطبيعة بشكل فائق فقد تخلُصُ بعض قصائده إليها بالكامل، فلنقف مع واحدة منها لنشبع عنصر الطبيعة المتجذر في الثلاثية، إن شجرة مورقة في الصيف، عارية في الشتاء، منظر طبيعي مألوف قليلا ما يلفت نظر إنسان، لاسيما الإنسان العربي الذي يزور لندن، لأنه يكون ذاهبا وخياله يشرئب إلى صور الحضارة الفارقة بين بيئتين بينهما خلف حضاري ومدنى شاسع، لن يتوقف مثله في لندن عند شجرة رآها مرتين في رحلتي الشتاء والصيف، اللهم إلاّ إذا كان هذا الإنسان ذا حساسية مفرطة في تعلقه بالطبيعة، وهذا ما أثار خيال شاعرنا في عام ألف وتسعمائة وست وسبعين، فكتب خمس رباعيات بعنوان «الشجرة» هكذا فقط، وهو عنوان لبساطته الزائدة عن الحد، قد يوحي قبل قراءة القصيدة بأنها شجرة غير عادية، ربما كانت شجرة مقدسة، كالنخلة التي أظلت البتول حين جاءها المخاض، أو هي التي نادى منها الله على موسى «من شاطىء الوادي الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة.. الآية ٣٠ من

سورة القصص، أو هي شجرة بيعة الرضوان، أو هي شجرة ليست على هذه الأرض، وإنما هي التي نجدها في قوله تعالى ﴿وقلنا ياآدم اسكن أنت وزوجك الجنة، وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة..﴾ «الآية ٣٥ من سورة البقرة»، أو غيرها من الأشجار التي تحمل في طياتها زخما تاريخيا معينا ولكننا لا نجد هنا غير شجرة عادية من هذه الأشجار التي تملأ جهات الأرض، مر عليها الربيع فزهت واخضوضرت في الصيف، وداهمها الشتاء بعد الخريف فعراها من حيويتها، ألم نقل إن شاعرنا بسيط للغاية؟ إنه يأخذ الأمور من أقرب تناول إليها، فلا يعنّي نفسه، ولا يكلف قارئه أي ضرب من العناء.

تقول الرباعية الأولى:

وقفت في العراء تشكو هموما
كيف كانت.. وكيف أمست يبابا
قد حباها الربيع لونا جميلا
وسقتها الجداول التّخلابا
نشرت ظلها وراحت تغني
أقدموا إنني طويت العذابا
فأتتها بلابل الروض حبا
تَنْقُر الجِنْيَ.. تستطيب الشرابا

البيت الأول يتحدث عن هموم الشجرة التي تتركز في المفارقة بين حالين: كيف كانت.. وكيف أمست، ومقتضى السوية بين طرفي المحور أن يعدل الشاعر بينهما في مستوى التعبير، ولكن شاء الشاعر أن يخص الربيع بعد البيت الأول بسائر الأبيات في الرباعية الأولى، وليس هذا فقط، بل نشر الربيع وجماله على الرباعيات الثلاثة التالية، ولم يترك للخريف والشتاء سوى الرباعية الأخيرة، والدلالة طبعا أن الشاعر يستغرق ويستهلك نفسه في الجانب الحي من الحياة، ويمر مرور الكرام - إذا مر - على الجانب المدمر منها، انظر مفردات الثلاثية كما سبق بيانها تجد الطبيعة الحياة في: الربيع - اللون الجميل - الجداول - الظلال المنتشرة - البلابل - الروض - الجني، أما الحب فقد جاء صريحا في نهاية الشطر الأول من البيت الرابع، والعنصر الثالث نجده في: تغني - تستطيب الشراب - والشراب المستطاب يعمل في عنصري الغناء والحب، كما أنه مأخوذ من عنصر الطبيعة، وهذه المفردات تشكل قاموس الشاعر يعقوب الرشيد تقريبا، ونقف في هذه الرباعية عند كلمتين، أولاهما «التخلاب» وهي مصدر صاغه الشاعر على قياس من نظير له وهو «التحنان» و«التجوال» مثلا، لكن كاتب هذه السطور لم يسمعه من قبل، فإذا صح الاشتقاق كان فائدة لنا تعلمناها منه، وإلا فإن القافية وحب الشاعر للطبيعة يكونان وراء الشاعر في نحت هذه الصيغة، والثانية كلمة «الجنى» بهذا الضبط، ولا تصح الموسيقى إلا به، ولكن العامل وهو «تنقر» لا يتسلط على المصدر لأنه معنى، بل يتسلط على «الجَنَى» لأنه المادة التي تصلح للتنقير، اللهم إلا إذا دخلنا في عالم التأويل - وهو باب لا ينغلق - وقلنا إن «الجَنْى» بمعنى «الجَنَى».

والرباعية الثانية تجيء جميع أبياتها معطوفة على مظاهر الربيع فيما سبق:

والفراشات حولها تتهادى
ببديع الجمال والألوان
والسواقي خريرهن قصيد
ينعش الروض والرُّبا* والمغاني
وعلى الدوح طائر يتغنى
مفعم القلب بالهنا والحنان
وحفيف الأوراق نجوى لشوق
من رياح حَنَنَّ للأغصان

من نافلة القول هنا أن نقول ما هي مفردات كل عنصر من عناصر الثلاثية في هذه الرباعية، ولو فعلنا لكان هذا تكرارا مملا، فلنشر إذن إلى عامل شعري جديد لا ينطبق على هذه الرباعية فقط، بل ينتشر على فضاء القصيدة، وأكثر من هذا، يغلف شعر الشاعر، لاسيما المندرج تحت الثلاثية التي حددنا مداراتها.

هذا العامل الجديد أن الشاعر مأخوذا بالجمال يعمل في شعره على تغذية معظم الحواس، اللهم إلا الشميم الذي نستله على استحياء من الروض والزهور، لكن فرسان الحواس نجدها في ثلاث أشبعها الشاعر إلى حد التخمة، أما العين فحدث ولا حرج فهي سيدة المائدة الشعرية، تتنقل بين الفراش وألوانه البديعة، والروض والربا، والدوح والطائر والأوراق، وتجيىء بعدها الأذن لتنعم بخرير السواقي وغناء الطائر، وحفيف الأوراق بفعل من حركة الرياح، هاتان الحاستان من الخارج، وتتعاملان مع عناصر خارجية، لكن ثالث الحواس داخلي في الأعماق، هو القلب المفعم بالهنا والحنان، ولا يقولن قائل إنه يتأخر عن سابقيه، فلو لم يكن القلب حيا مشرئبا للحياة، ما استجابت العين ولا الأذن مهما كان الجمال أخاذا، فالقلب هو الأول والآخر، والمهم فوق ذلك كله، أن حركة الخيال تنتقل مع الشاعر من الخارج إلى الداخل، ثم تنعطف من الداخل إلى الخارج من جديد في حركة دائبة، وهذا معنى عميق في جماليات المكان، يدركه الشاعر بفطرته دون وعي، ونراه في الشعر البسيط العفوي كمنتوج يعقوب الرشيد، كما نراه في الأشعار العويصة المركبة، كالذي نراه عند أدونيس ومن نحا نحوه.

وجاء في الرباعية الثالثة:

وجميل الزهور في الأرض حلم
لعناق الغياض للأمطار
وعيون الصباح تهمي بدمع
هو سر الحياة في الأشجار
والحمام الذي يحط ويشدو
لأليف الجمال في الأسحار
بلغت في الوجود أوج رؤاها
في ربيع الهناء لا الأكدار

الأبيات جاءت معطوفة كسابقاتها، فهي امتداد واستغراق في عالم الطبيعة، غير أن الظاهرة هنا هي التداخل الحميم بين عناصر الطبيعة والعناصر الإنسانية، بحيث يخلق الشاعر لنا كائنا جديدا، ليس هو الطبيعة وحدها، وليس الإنسان وحده كذلك، وإنما هو مزاج من الاثنين، فالغياض تعانق الأمطار، وعناقها حلم بالزهور الجميلة، فالعناق والحلم ينتميان إلى البشرية، وخلعهما الشاعر على عناصر الطبيعة، ورأينا للصباح عيونا تدمع (ندى الصباح)، وهذا بعض معاني الخلق الشعري، لأن الإبداع هو الخلق على غير نموذج، وهذه الكائنات التي أشرنا إليها ليست على غرار نماذج سابقة، وفي هذا الإبداع يتفاوت الشعراء، فالألفاظ متاحة للجميع، والأشياء في الطبيعة مخلوقات صامتة، ولكن الشاعر هو الذي يمزج بين العواطف الإنسانية ومخلوقات الطبيعة، فيجيىء بكائن ليس هو الطبيعة الميتة، وليس مكتمل البشرية، وإنما هو بين بين، أكثر من طبيعة، وأقل من إنسان، لكنه لاشك جميل.

رتعت في الحياة حينا وقالت
لا أبالي فقد حويت الجمالا
ها هو الطير قد هوى مستريحا
فوق غصني وقد منحت الظلالا
لرياض الحياة ردحا وإني

ومع أن الشاعر في حالتي الخريف والشتاء، فإنه يكاد يعفّي على آثارهما، فيختار لعويل الرياح من الأفعال الناقصة «أمسى» وهو زمن ليلي معادل لإدبار النهار، والمساء في أزمنة اليوم وقت مريض، إنه النزع الأخير للشمس وصرعة لليوم، كما جاء في قصيدة «المساء» لشاعر القطرين خليل مطران(١٥)، وكأن يعقوب الرشيد لا يجعل للخريف ذكرا إلا إذا كان مريضا يدخل في البيات الليلي بعيدا عن نهار الحياة وعلى العكس من ذلك في البيت الثانى حين تهب الرياح على الغصون، ويتعرض الطير للخطر بالتالي، يسند للطير فعلا ناقصا في سهاده «أصبح»، وهو أول أوقات الحياة، فكأنه يواسي الطير ويشد من أزره، شدّةٌ وتزول، كما يقال للمريض، وفي البَيت الثالث، مع أن شدة البرد الشتوي استباحت أعشاش الطيور فاضطرتها إلى الهجرة أو هجر المكان، فإن الشاعر مع كل هذه الأحداث المزعجة والمروعة يصر على وصف الطير بأنه «شاد» وكأنه لا يعترف بالنكبات والمصائبٍ التي تحل بالحياة، ثقة منه بالحياة والتجدد وأن البقاء للخير مهما علت أسهم الشر، وهي طبيعة متفائلة مغايرة للروح الرومانسي، لأن الرومانسية أسيانة على الأقل، والجميل في الأمر أن روح التفاؤل تنساب هكذا في زحام الأحداث من اللاشعور، وكل ما جاء من هذه المنطقة اللاواعية يكون أصدق بكثير من هذا الذي يجتلبه الشاعر عن قصد ووعي، كالبيت الأخير الذي جاء به الشاعر في ختام الرباعية والقصيدة، كان فيها واعيا يقظا مفيقا من الحلم الشعري، فقرر أن يقول حكمة مستفادة من القصة على طريقة شعراء الحكمة، ولأنها حكمة مجتلبة من الخارج جاءت مغايرة تماما للسياق العام في شعر الشاعر وهو التفاؤل، ولأنه كذلك فإن التعبير لم يكن في صفاء الشاعر المعهود، فالوصلة التعبيرية «كي» ليست هي الأداة المناسبة للمعنى لأنها التعليل، والمطلوب في السياق أداة تؤدي معنى الغاية، مثل «حتى».

بقي لنا في دراسة هذه القصيدة معالجة التشكيل الفني للعمل ونركز هنا على اختيار شكل الرباعيات، وقد سبق حديث عن تأثر الشاعر بالمدرسة الرومانسية، وإن كان يفارقها في تفاؤله وتشاؤمها، وقد شاع في هذه المدرسة تنوع الشكل الموسيقي بين ثنائيات ورباعيات وتشطير وخماسيات، وتطوير للموشحات، وما إلى ذلك من أشكال، فاختيار الشاعر للرباعيات يمكن أن يحسب على هذا وكفى، وليس في ذلك كبير أمر، وليس هنا أي نوع من الاكتشافات قد يدعيها قارئ.

ولكننا نكشف الغطاء عن كشف إذا ما استفدنا من المنهج الأسطوري في هذه القصيدة بالذات، لأنها هي التي تستدعي النظرة الأسطورية منا، وعيب البعض في دراساتنا أن يفرض المنهج أولا ثم يدخل على الأعمال الفنية، وفي هذه الحال كثيرا ما يلوى عنق النص لإخضاعه للرؤية المسبقة، فنرى من جراء ذلك تحميلات وتحملات لا طاقة للنص بها، والصواب أن كل نص يفرض بطبيعته المنهج النقدي الأصلح للتعامل معه، ففي كل نص جمالياته التي يكشف عنها أي منهج.

لقد استخدم الشاعر مع الشجرة اللندنية الفصول الأربعة للسنة، وهي الصيف والخريف والشتاء والربيع، والجميع يعرف تأثير هذه الفصول على الطبيعة، وكثيرون يعرفون الأساطير

التعليلية للظاهرة الطبيعية، وأن الشعوب البدائية حاكت أساطيرها الخاصة بها، فمرة هي «تموز وعشتار» أو «أدونيس وعشتروت» ثم هي «إيزيس وأوزوريس» وجميعها منزاح عن النمط الأولي «الأرض/ الأم» لأن التيمة في الجميع ثنائية: «الخصب/الجدب»، هذه الأساطير كلها كانت لتعليل انقسام العام إلى فصوله الأربعة، وعلاقة ذلك بازدهار النبات والحياة في بعض الفصول، وذبولها ثم موتها في فصول أخرى وعلاقة كل هذا بشاعرنا أننا عرفناه شاعرا هائما بالحب والطبيعة، وهذا الهيام المتجذر في طبيعته، جعله لا شعوريا يختار الرباعيات شكلا موسيقيا لهذه القصيدة، ونقول لا شعوريا لأن هذا هو الأساس العلمي منذ اكتشف «يونج» منطقة اللاشعور الجمعي الموروث بيولوجيا فيما يسمى بالأنماط الأولية(١٧)، ويجب أن يكون مفهوما أن هذا الجانب الأسطوري يفسر قوام شعر شاعرنا يعقوب الرشيد في ثلاثية الدلالة التي عنونا بها هذه الدراسة.

وقد يعترض علينا في تفسير الشكل الرباعي أسطوريا، فإذا كان اللاشعور الجمعي وراء اختيار الرباعيات شكلا موسيقيا، فما بال قصائده الكثر في عشقه وطبيعته لم يأت على هذا التشكيل؟ وهو اعتراض له وجاهته وجدليته الموضوعية، ونقول في الإجابة عنه، إنما كان هذا التشكيل في هذه القصيدة رباعيا لأن الموضوع نفسه هو الشجرة بين الحياة والموت في فصول العام استثار الموروث الأسطوري الكامن، والاستثارة أحيت قانون التداعي، فانتعشت الذاكرة الجمعية وأفرزت مزيدا منها.

أما النكتة الجمالية في التشكيل فهي أن القصيدة من خمس رباعيات، ولو كانت

ما ظننت الوجود إلا زلالا
إن أتى المحل فالربيع عطاء
لا أخاف الزوال حتى الزوالا

الطبيعة هي الطبيعة التي عرفناها في السابق بمفرداتها، والتواصل العاطفي بين الكائنات هو نفسه، ولكن الرباعية تشي بسمة من سمات الشاعر، هي التفاؤل، ونراه في الثقة العارمة بالحياة التي تتبدى في «لا أبالي» اللامبالاة ليست على إطلاقها، ولكنها مقيدة بحالات التدمير والاعتداء على الحياة، من أين جاءت هذه الثقة؟ لقد وفق الشاعر حين وضعها مقولة للشجرة، لأنها تعرف من مر السنين أن الربيع والصيف في مقابل الخريف والشتاء، والفصول الأربعة تعبُر على الشجرة في كل عام، ولأنها تتجدد في كل عام، لا تظن الوجود إلا زلالا، هكذا على الإطلاق، ولا يكون الأمر كذلك إلا بالتجاوز عن صدمات ومعوقات الحياة، وانظر إلى الصياغة في أول البيت الأخير من الرباعية: «إن أتى المحل فالربيع عطاء» فاختيار «إن» من بين حروف الشرط التي تصلح للسياق يدل على الشك في حدوث الفعل، ومن ناحية أخرى لو حدث وأتى «المحل» فإن الربيع يعقبه مباشرة، فالفاء للترتيب والتعقيب، فزمان الشتاء/ المحل/ المعوق لا يكاد يكون له بقاء، ويكون البيت الأخير من الرباعية قد مهد للفصلين المعوقين الخريف والشتاء:

وعويل الخريف أمسى قريبا
ينذر بالروض باقتراب الفساد
ثم هبت على الغصون رياح
أصبح الطير بعدها في سهاد
وأتى القرُّ فاستباح حماها
هجر الوكر كل طير شاد
لا تكاد الحياة تصفو لخلق
كي يكون الشقاء بالمرصاد

أربع رباعيات لبلغت الدلالة الأسطورية أقصاها، لأن كلا من التقسيم الداخلي والعام عبارة عن أربع في أربع، فيكون النسق الأسطوري فاعلا بأقصى توهجه، ونقول.. نعم.. أما الإجابة عن هذا الخروج على القانون، وعمل خمس رباعيات بدلا من أربع، فيكمن في سمة التفاؤل التي هي من طبيعة شاعرنا، وقلنا إنه بهذه السمة فارق الرومانسية، إن هذا التفاؤل الصحي هو الذي كان وراء تحديد العدد بخمس رباعيات، لماذا؟

من التحليل السابق للرباعيات وجدنا أن الشاعر عاش وعايش الربيع في الأجزاء الأربعة الأولى إلا قليلا جدا، ولم يذكر الخريف والشتاء إلا في الرباعية الخامسة، ولنا أن نتنبه جيدا إلى أن الشاعر ـ وإن كان ذكر الخريف ـ فإنه لم يأت بذكر صريح للشتاء، كما أنه لم يذكر الصيف باللفظ، وخلاصة الأمر أن الشاعر أطلق العناء للربيع ليسيطر على فضاء النص في الأجزاء الأربعة الأولى، وهي المعادلة لفصول العام، فكأنه يجعل من فصول العام كلها ربيعا، وكأنه يقول بالتالي لا مجال للخريف ولا للشتاء، وإذا كان ولا بد منه فليكن في فصل خامس من فصول العام، فصل ليس له اسم ولا وجود، يعني أنه خارج أسوار الزمن.

ولكي نعمق إنتاج الدلالة في ثلاثية: الحب/ الطبيعة/ الغناء، بما هي تتبع لمسار الخيال في تجربة الشاعر، والتي هي في الوقت نفسه السياق الأصغر على مدار رحلته الفنية، يتوجب علينا أن ندعم البحث بتطبيق هذه الرؤية على نموذج من شعر الوطنية، حتى نقطع الطريق على من يصور له ظنه أن هذه الثلاثية لا تقوم إلا على الشعر الاتى بما هو أحد الجيوب الرومانسية.

ولكي تأخذ الدلالة أقصى أبعادها سنجعل الوطنية مشتعلة حتى الذروة، وتبلغ الوطنية أوجها حين يتعرض الوطن لخطر داهم كهذا الذي حدث في الثاني من أغسطس، فلن يشعر كويتي بمعنى الوطن وقيمته كما يشعر بهما في هذه اللحظة، والشاعر ينهض كأول البارزين للذود عن وطنه، وهنا يتمدد الوطن ويتمدد حتى يسيطر على جميع منافذ الفكر والخيال، فلا يترك مجالا لسواه، ويهمنا في هذه الدراسة أن نتعرف على منابع الصورة التي سخرها الشاعر يعقوب عبد العزيز الرشيد ليدافع بها عن الوطن في مأساته.

«غدر الجار» عنوان لكتيب صدر للشاعر في طبعته الأولى عام ١٩٩١م، ولم يكن المؤلف خالصا للشعر، بل يتضمن بعض الكتابات النثرية لخدمة السياق.

أولى قصائده تحمل عنوان الديوان(١٧) ويغلب على ظننا أنها أول ما قاله الشاعر في المحنة، فهي مقارنة بأخواتها الستة في الكتيب تؤكد لنا أنها دقة القلب الأولى في فزعة الوطن، تقول الأبيات الخمس الأولى:

بلابل روض وادعات تململت
أحاط بها ليل من الهم أليل
أتاها نذير مفجع في عشاشها
فراحت على تلك الغصون تولول
أتى الأرقم المسموم حين هجوعها
كما اللص يأتي حاذرا يتسلل
فأوسعها رعبا وشتت شملها
وطاب له ملهى هناك ومأكل
فهامت عطاشا في الصحاري وشردت
جياعا حيارى وهي من بعد ثُكّل

لم يجد الشاعر في مخيلته يوم الفزع الأكبر أفضل من الطبيعة ملهمته الأولى، فالبلابل والروض أول ما تقع عليه العين،

وبمجرد انزلاق العين إلى البيت الثاني تقع على العشاش والغصون، والمفردات الأربعة من قاموس الشاعر كما سبق، طالما استخدمها في الغناء زمن الاسترخاء والدعة، وهي نفسها توظف في المحنة، وكانت هناك تغني، ولكنها هنا «تولول»، فإذا كانت الطبيعة بينة في الأبيات، فإن الغناء موجود هنا، لأنه كما يكون في الأفراح، يكون كذلك في الأتراح.

وأذكر في هذا السياق أن فنان الأجيال محمد عبد الوهاب اعتزم إقامة حفل في لبنان، وحدث أن بلغه وفاة والده صباح اليوم المحدد للحفل، فأرسلت بطاقات اعتذار للمدعوين، وتصادف ان كان الدكتور طه حسين بين المدعوين، ولما وقف على سبب إلغاء الاحتفال أصر على ألا يلغى، لأن الغناء كما يكون في الفرح يكون في الحزن، وغنى عبد الوهاب في تلك الليلة كما لم يغن من قبل، قيل إنه بكى كثيرا، وبكى الحاضرون معه كثيرا، فبلابل الروض كانت تغني مع يعقوب الرشيد في هناءة قلبه، وهي معه تغني في المحنة هموم الوطن.

وبما أن الروض معادل للوطن، والبلابل معادل لسكان الوطن، استدعى ذلك أن يكون للغازي معادل هو الآخر من الطبيعة، فرأيناه في البيت الثالث «أرقم» يمتلئ جوفه بالسم الزعاف، والأرقم أخبث الحيات وأطلبها للناس(١٨)، فأصبح المعادل بأكمله من عناصر الطبيعة، مما يرتفع بمستوى الأداء إلى التعبير بالرمز في هذه الأبيات.

ولكن الشاعر منذ البيت السادس وحتى البيت الثاني والعشرين، ينعطف من الترميز إلى المباشرة، ليعايش الوقائع المزعجة التي حدثت من الجار الشقيق، ويمكن التجاوز عن هذا الانعطاف في سياق أحداث كبرى مثل غزو الكويت، فاللجوء إلى المباشرة هنا غير مرفوض بما هو إعلام بقضية آنية تقتضي رأيا عاما لا على مستوى الوطن فقط، ولا على القومي فقط، بل يسعى إلى المجتمع الدولي بأكمله، فاستغرق الشاعر على مدى ستة عشر بيتا في عرض قضيته الوطنية بحيث يخاطب القلوب والضمائر والعقول الإنسانية.

ومع هذا يعود الشاعر في المقطع الأخير، فيتشح خطابه الشعري رموز البدايات، مستعيدا تفاؤله المعهود، ويقينه بعودة الوطن، يقول البيتان الثالث والعشرون والرابع والعشرون:

فلا تبتئس يادوح فالطير عائد
ولا تبتئس يازهر فالري مقبل
لتبقى سهوب البيد في ظل واحة
وتبقى شواطيء(١٩) الحب بالشوق تغزل

عناصر الشاعر السيارة من الطبيعة: الدوح والطير والزهر والري وسهوب البيد والواحة والشواطيء، وجميعها متلبسة بالحب والشوق، ومن هذا المزج الحميم يصبح الفعل «تغزل» ـ في السياق الأصغر للشاعر ـ معادلا للغناء، فتتجرد الكلمة من دلالتها المعجمية، وتصبح إشارة حرة في سياق التجربة الشعرية للشاعر على مدى نتاجه الأدبي.

وفي قصيدة «دار الخلود»(٢٠) وهي عن شهداء الكويت، نرى رموزه الطبيعية بما هي دال، تختلط بالوطن بما هو مدلول، ونختار من القصيدة ما يشكل هذا المزج، وهي مرقمة حسب ورودها في القصيدة:

١٣ ـ فتطايرت من روضها أطيارنا
حتى تصوح ربعنا الفينانا
١٤ ـ هذي الكويت تموج في عرس لها
لتودع الأبطال والشجعانا
١٥ ـ وتعدّ للعرس الكبير بعودة

لتحطم القيد الذليل مهانا

١٦ ـ فيعود للوطن الحبيب رواؤه

والفجر يشرق زاهيا عريانا

١٧ ـ والعطر يعبق في ملاعب حبنا

والزهر ينفح أرجه يقظانا

١٨ ـ والطير يصدح في الكويت مغردا

فوق الغصون بحبه ولهانا

فالروض والأطيار في صدر البيت الثالث عشر، يعودان «ربعنا» في عجزه، فينحل الرمز، والأمر كذلك في عبق العطر ونفح الزهر لأريجه حيث لا يكون في الروض، بل في «ملاعب حبنا» لدى البيت السابع عشر، أما البيت الثامن عشر فهو نموذج لجماع إنتاج الدلالة التي يدور حولها بحثنا هذا، فهو من ناحية يستقطب ثلاثية: الطبيعة/ الحب/ الغناء، والألفاظ صريحة في ذلك، ثم هي الرموز التي كثر دورانها في شعر يعقوب الرشيد أيا كان الموضوع الذي يعالجه، والجميل في هذا البيت أن الألفاظ موزعة بالسوية على عناصر الثلاثية، فلكل عنصر لفظان، للطبيعة: الطير ـ الغصون، وللحب: حبه ـ ولهانا، وللغناء: يصدح ـ مغردا، وهي قسمة عادلة أنصفت الثلاثية كما لم تنصفها سائر الأشعار فيما سبق، وأخيرا في هذا مراوحة بين الترميز والتصريح المباشر، فـ«الكويت» حلت مكان «الروض» بما هي ساحة وميدان للطيور الصادحة.

ولكي نجعل الثلاثية متتالية مطردة في سائر أشعار يعقوب الرشيد، نأخذ أبياتا من قصيدة «منبت الأجداد»(٢٢)، وهي قصيدة كتبها لما رأى أن بعض الأهل والإخوان غادروا الكويت تحت ضغط الاحتلال وشدة وطئه عليهم، يرجوهم فيها ألا يتركوا الكويت، وجاء فيها بما هو مثل لمعانيه في التشبث بأرض الوطن.

٥ ـ فالأرض ترجو من عزيز مخلص

ألا يلوذ بحاصب ورماد

٦ ـ والأم تمنح حبها بسماحة

والغير يظهر وده لمراد

٧ ـ والطير يخلد في الظلام بعشه

ويداعب الأفراخ قبل رقاد

٨ ـ لا تبرح العش الجميل لصرخة

من باشق أو هجمة لمعادي

٩ ـ بل يستميت مدافعا عن وكره

كي لا يكون بذلة وسهاد

١٠ ـ لما يغادر عشه من خوفه

ويحط في روض بدون سناد

نخشى أن يكون الإلحاح في إظهار عناصر الثلاثية أصبح مملا على القارىء، ولكنها المتوالية الأسلوبية تفرض نفسها، ونتجاوز عن بيانها هنا ونتركها للقارىء، لنركز على ملمحين سبق لهذه الدراسة الإشارة إليهما.

أولهما: أن «الأرض» في بداية البيت الخامس، و«الأم» في بداية البيت السادس، وإن جاءت كل منهما في معرض المثل المستقل، فإنهما في منظور النقد الأسطوري بعض من أصداء النمط الأولي الذي ألمحنا إليه فيما سبق، حتى ولو كانت هذه الأصداء باهتة متطايرة.

ثانيهما: التوحيد بين المذكر والمؤنث على نحو مما ذكرناه أيضا، وبيانه أن «الطير» كمسند إليه أول البيت السابع استتبع مسندا متعددا استغرق البيت كله، وامتدحت استغرق الثامن والتاسع والعاشر، مما جعل الأبيات الأربعة جملة شعرية واحدة بالمفهوم الحديث للجملة الشعرية، والمسند المتعدد جاء كله في شكل جملة فعلية فعلها مضارع، ويلفت النظر أن الأفعال السبعة هي مرتبطة بـ«الطير» جاءت خالية من التأنيث تبدأ الياء حرفا للمضارعة، وخرج عن ذلك الفعل «تبرح» في أول البيت الثامن فجاء مؤنثا، ولن

نتسرع هنا بإرجاع الأمر إلى خطأ مطبعي، ولا بتحليل نحوي يخرج الشاعر من مأزق لغوي كأن نقول إن «الطير» اسم جنس يحتمل التذكير والتأنيث لما يتضمنه من مفردات الجنسين، ولكن لأن «الطير» في السياق الأصغر لشاعرنا قد تحرر من قيوده المعجمية والعرفية، حين نهد من مفهوم الثلاثية إلى أن يكون رمزا، والرمز بطبيعته جمال أوجه، وهذه القراءة للنص تساعد على اكتشافه من جديد.

وإلى هنا نعتبر أن الدراسة قدمت رؤيتها، ونرى أنها ليست في حاجة إلى مزيد من الشواهد إلا ما كان فضلة، وفقط نختم بأبيات من قصيدة قالها في فرحة عودة الكويت، نأخذ منها المطلع، ونترك التعليق للقارىء(٢٤):

ياأيها الطير المغرد في الربا
غرد فشوقي للقا أضناني
غرد فشوقي للمنى حفت به
أنغام أحلام ورجع مثاني
فلطالما طغت الرياض فخلتها
أحجار نار أو ثرى صوان

الهوامش والمصادر والمراجع

١ ــ عمر أبو ريشة، فيما قاله عن الشاعر يعقوب الرشيد، تجدها في ديوان: دروب العمر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ــ لبنان ١٤٠٠ هـ/ ١٩٨٠م، ص ٢٣.

٢ ـ يعقوب عبد العزيز الرشيد: غنيت في ألمي، ط الأولى ١٩٩٢، ص ١٥٣ ـ ١٥٤.

٣ ـ منها على سبيل المثال كتاب الدكتور مصطفى سويف: أسس الإبداع النفسي في الشعر خاصة.

٤ ــ من شعر البحتري في الرد على الداعين للأخذ بالمنطق وإقحامه في الشعر:

كلفتمونا حدود منطقكم
والشعر يغني عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ
منطق ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفي إشارته
وليس بالهذر طولت خطبه

انظر ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف ــ مصر، ١٩٧٣، ١/ ١٧٥.

٥ ـ أبو الطيب المتنبي، أحمد بن حسين، شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط الثانية ١٤٠٧هـ ــ ١٩٨٦م، جـ ٤، م ٢ ص ٨٤.

٦ ـ يعقوب عبد العزيز الرشيد: دروب العمر، السابق، ص ١١ ـ ١٢.

٧ ـ لمزيد من التفصيل عن السياقين الأصغر والأكبر، انظر د. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، أماكن متعددة في الكتاب.

٨ ـ يعقوب عبد العزيز الرشيد: دروب العمر، السابق، ص من ٦٩ ـ ٧٨.

٩ ــ الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق السيد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط الرابعة ١٩٧٧م، ص ١١٧.

١٠ ــ نفسه، ص ١١٦، وفي هذا وسابقه انظر الدكتور عبد الله محمد الغذامي: الصوت القديم الجديد، دار الأرض، ط الثانية، ١٤١٢/ ١٩٩١، ص ١٦٦.

١١ ـ انظر، ابن جنى، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت ــ لبنان ١٩٥٢، ٣/ ٣٩٢، نقلا عن د. عبدالله الغذامي:

الصوت القديم الجديد، السابق، ص ١٣٩، وأشار هناك إلى مصادر ومراجع أخرى لمن أراد المزيد.

١٢ ـ د. عبدالله محمد الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط الثانية ١٤١٢ هـ/ ١٩٩١م، ص ١٠٩ـ١١٠.

١٣ ـ يعقوب عبد العزيز الرشيد: دروب العمر، السابق، ص٧٨ـ٨٨.

١٤ ـ لقصيدة «المساء» انظر بحثنا الموسوم: منظومة الكون في الشعر العربي المعاصر، ضمن الكتاب التذكاري احتفالا بالعيد المئوي لكلية دار العلوم، مطبعة عبير للكتاب، القاهرة ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م، من ص ٧٦٢ـ٧٦٥، وهو دراسة من منظور النقد الأسطوري.

١٥ ـ انظر بحثنا: الأسطورة المحورية.. موتيفة: الخصب/ الجدب، مجلة «البيان» التي تصدر عن رابطة الأدباء الكويتية، العدد ٢٨٨.

١٦ ـ انظر، د. مختار علي أبوغالي: الأسطورة المحورية.. الرؤية والمصطلح، مجلة «البيان» الكويت، العدد ٢٨٦. وما أشار إليه هناك من المصادر والمراجع.

١٧ ـ انظر يعقوب عبد العزيز الرشيد: الكويت وغدر الجار، ط الأولى ١٩٩١، ص ١١ـ١٥.

١٨ ـ انظر الفيروزأبادي: القاموس المحيط، مادة «رقم».

١٩ ـ جاءت الكلمة في الكتاب بهذا الاسم «شواطىء» وهو خطأ مطبعي.

٢٠ ـ انظر، يعقوب عبد العزيز الرشيد: الكويت وغدر الجار، السابق، ص ٧٥ـ٧٩.

٢١ ـ الشاعر هنا ضحى باللغة كي لا يقع في الإقواء، فـ«الفينان» حقه الرفع تبعا لمنعوته «ربع» فاعل «تصوح»، وهذا مصداق لرأي سمعته من أستاذنا الدكتور إبراهيم أنيس وهو يعالج مسألة الإقواء في الشعر العربي القديم، ومن رأيه أن الشاعر القديم لم يسقط في الإقواء كما ذكرت كتب الأدب، وإنما كان ينطق الروى بمقتضى الانسجام الموسيقي في ضبط الحروف غير عابىء بقواعد النحو، وعلى هذا يكون النابغة قد نطق «الأسود» بالكسر في بيته المشهور:

زعم البوارح أن رحلتنا غدا
وبذاك خبرنا الغراب الأسود

وضبط الروى في بيت يعقوب الرشيد تزكية لرؤية الدكتور إبراهيم أنيس.

٢٢ ـ انظر القصيدة في «يعقوب الرشيد: الكويت وغدر الجار»، السابق، ص ٨١ ـ ٨٥.

٢٣ ـ استخدام «لمّا» لا يتفق مع مراد الشاعر، لأنها وإن كانت للنفي والجزم والقلب، تدل على قرب وقوع الحدث، وهو عكس المعنى المراد، فالشاعر يدعو إلى التشبث بالأرض وعدم مغادرتها.

٢٤ ـ يعقوب عبد العزيز الرشيد: الكويت وغدر الجار، السابق، وننبه إلى أننا تدخلنا بما نراه صوابا لتجاوز بعض الأخطاء الإملائية والمطبعية.

بودلير و رامبو

«الرحلة» و«المركب النشوان»

○ بقلم: س. آ. هاكيت
ترجمة: د. محمد غسان دهان

الدراســـة التـي يقـدمها لنـا النـاقـد الفرنسي س. آ. هاكيت لا تدخل في حساب الأدب المقارن. فكما يقول الـدكتور محمد غنيمـي هـلال في كتابـه «الأدب المقـارن» (ص.١٣) «مـا يسـاق مـن مـوازنـات في داخل الأدب القومي الواحد (...) ليس من الأدب المقـارن في شيء (...) سواء كـانـت هنـاك صـلات تاريخيـة بين النصـوص المقارنة أم لا.»

يعتبر شارل بودلير (Charles Baude-laire) وأرثـور رامبـو (Arthur Rim-baud) من أعلام الشعر في القـرن التاسـع عشر. ولـد الأول في باريـس عـام ١٨٢١، وولد الثـانى في شارلفيـل (Charleville Meziere) عـام ١٨٥٤. ولعــل قصيـدة بودلير، «الرحلة» (Le Voyage) وقصيدة رامبو، «المركـب النشوان» (Le Bateau ivre) اللتين يتنـاولهما هـذا البحـث مـن أشهر القصائد التي عرفهـا القرن التاسـع عشر وأكثـرهـا انتشـارا وشيـوعـا في الأوساط الأدبية على مر العصور. يحاول السيـد آ. هـاكيـت هنـا أن يبين مـواطـن التشابه ومواطـن الاختلاف بين «قصيدة البحـر» وقصيـدة «المعـرفـة المرة». فكما يقول هـاكيت: إن «رامبـو يبدأ مـن المكان الذي كان بودلير قد توقف فيه».

المترجم

إن رامبو الذي أطلق على بودلير «العراف الأول وأمير الشعراء ومبدعا حقيقيا» (١) لم يُلمّح أبدا في أعماله لقصيدة «الرحلة». ومع ذلك، ثمة قرابة واضحة بين كتابته لـ «قصيدة البحر» وكتابة بودلير لقصيدته، فمنذ عام ١٩٠٢ أكد غوستاف كان (Gustave Kahn) أن قصيدة «المركب النشوان» «تُذكّر في حقيقة الأمر بنوايا قصيدة «الرحلة» (٢)، ومنذ ذلك الحين، قدم معظم النقاد ملاحظات مماثلة، على صلة وثيقة بالموضوع، على الرغم من إفراطها في العموميات، وقد اكتشفوا في «الرحلة» عندما قاموا بعملية التقريب بين القصيدتين (دون أن يلجأوا مع ذلك للمقارنة) أحد مصادر «المركب النشوان» الأكثر أهمية — وهو نقطة الانطلاق بالذات. فقد كتب مارسيل كولون (Marcel Colon) مثلا: «إلى أبعد الحدود، نظمت قصيدة «المركب النشوان» على هامش قصيدة «الرحلة»، (٣) ويصرح الكولونيل غودشو (Colonel Godchot) على نحو أكثر جرأة: «لا نتردد بالقول إن «المركب النشوان» تتمة لقصيدة بودلير «الرحلة» (٤)، ويؤكد تيبوديه (Thibaudet)، وهو محق في ذلك، أن ترتيب مسار «المركب النشوان» يكمن في البيت الأخير من ديوان «أزهار الشر» (Les Fleurs du Mal): «إلى قاع المجهول بحثا عن الجديد!» (٥).

ومن بين بيانات عديدة للمصادر، ربما وجب أن نشير إلى بيان السيد روجيه كايوا (Roger Caillois)، «أصل المركب النشوان»(٦). في هذه الدراسة، يقارن المؤلف بين قصيدة ليون ديبركس (Leon Direx)، «العجوز الوحيد»، وقصيدة «المركب النشوان»، ليس تشتيتا «للجهود العقيمة» لكاشفي المصادر فحسب (مصدر القصيدة الحقيقي موجود في حياة الشاعر الداخلية)، بل بشكل خاص، «قياسا للملكات (رامبو) الشعرية». ونريد أن ننحو المنحى نفسه، لكن بمقارنة نجريها بين «المركب النشوان» و«الرحلة». إن هذه المهمة تثير اهتمامنا، فقد أصبحت قصيدة «المركب النشوان» حديثا — قصيدة الشباب، شبابنا، على الأقل مع بداية التهجم على السورياليين (Les surrealistes) والسيد رونيه إتيامبل (Rene Etiemble)، محط ملاحظات جريئة، إن لم تكن مستخفة فبينما بقيت «الرحلة» إحدى القصائد الرئيسة في «أزهار الشر». مزودة الديوان بـ «خاتمته المنطقية» (٧)، لم تعد قصيدة رامبو، في نظر البعض، سوى «تدريب أسلوبي متميز على كلام برناسي معاد» (٨)، ومع ذلك، فهي «تدريب» سمح لمراهق أن يكتسب عضلات جديدة وأن يقارن نفسه أيضا بأحد أعظم سابقيه، ذلك الذي كان يمثل تحديا حقيقيا، وهذا «التدريب» ذو أهمية متميزة ومنفردة، فهو يكشف النقاب عما يقرب بين الشاعرين، كما يكشف النقاب عما يباعد بينهما.

لنذكر، بإيجاز، قبل أن ندرس القصيدتين، بالظروف التي أحاطت بـ «المركب النشوان». نظمت هذه القصيدة في غضون عام ١٨٧١، في وقت لم يكن فيه رامبو الذي بلغ السادسة عشرة قد رأى البحر (٩). لقد قرأها، عشية رحيله إلى باريس، في نهاية أيلول ١٨٧١، على صديقه إرنست دولاهاي (Ernest Delahaye) وقال له: «نظمت هذه القصيدة

لأطلع عليها أهل باريس» (١٠). عندما وصل إلى العاصمة، كان يحمل فعلا في جعبته قصائد، من بينها «المركب النشوان». وكما يرى رامبو، كان هو النص، من نواح عديدة ذا أهمية استثنائية. فكما يبينه لنا قول دولاهاي، تأتى هذه الأهمية أول ما تأتى من الناحية الإنسانية. لقد كان هذا النتاج على الأقل بالنسبة إلى شخص ينقصه «الاستقرار» و«الكلام» برهانا على عبقريته، ومن المؤكد أن «المركب النشوان» (على الرغم مما يقول النقاد في الوقت الحاضر) قصيدة تفوق بأصالتها أي قصيدة من قصائد «أهل باريس» ـ قصائد ديبركس (Direx) وفالاد (Valade) وميرا (Merat) مثلا. ماذا فعل هؤلاء، وهم برناسيون (Parnassiens) محترمون، في شبابهم؟ ماذا كتبوا، هم بالذات، عندما كانوا في عمر مراهق «شار لفيل» هذا؟ نحن لا نلح كثيرا على النضج المبكر خشية الوقوع في الأسطورة! ولقصيدة «المركب النشوان» التي تحتل بطولها المقام الأول في نتاج رامبو أهمية من الناحية الأدبية أيضا فهي تجسيد لعدة أفكار كان قد عبر عنها، قبل أن يكتب القصيدة بثلاثة أشهر، في رسالتي «العراف» وهنا تخطر على بالنا على سبيل المثال، مقولة «الأنا شخص آخر» ومقولة «النحاس» الذي «يغدو» بوقا، ومقولة الخشب الذي «يلفي نفسه» كمانا، فهنا «يصبح» رامبو المركب الذي يرى ويحس ويتكلم. وأمام امتزاج الصور المباغت هذا، وهو امتزاج تتشكل منه القصيدة، يتبادر إلى ذهننا أيضا تلك السميفونية التي «تؤدي حركتها في الأعماق، أو تظهر على الساحة بغتة». وأخيرا، يتبادر إلى ذهننا هذه الجملة التي قد تنطبق على مقاطع القصيدة الثمانية الأخيرة: «وصل إلى المجهول، وعندما دب به الذعر وكاد يفقد بصيرة رؤاه رآها. فليخفق في قفزه بالعثور على الأشياء الخارقة المتعذر تسميتها: سيأتى عاملون شنيعون آخرون، سيبدأون من الآفاق التي خارت عندها قوى الآخر!»

ولعلنا نستطيع إلحاق «المركب النشوان» بنصوص أخرى لرامبو، وبقصائد مثل «شعراء السابعة»، حيث «يرهق» الولد عينه بحثا عن كشوفات ويحس «بالشراع إحساسا شديدا»، كما بوسعنا أن نلحقها بسونيتة «الأحرف الصوتية» التي تعتبر مثالا حيا أقل طموحا، لكنه أشد كمالا من «المركب النشوان» على عرافة رامبو، ولئن كان من الممكن توضيح المرمى الحقيقي لهذه القصيدة بمقارنة رامبو بنفسه، فإننا نستطيع أيضا أن نقوم بهذا التوضيح، وربما على نحو أفضل، بمقارنته ببودلير.

إن قصيدتى «المركب النشوان» و«الرحلة» تتشابهان شكلا وموضوعا، والغريب في الأمر هو أن رامبو يستخدم الشكل التقليدي نفسه الذي يستخدمه بودلير، وهو المقطع الشعري الرباعي ببحره ذي الاثني عشر مقطعا صوتيا وقافيتيه المتشابكتين، المؤنثة والمذكرة، ولئن كان لايزال (حسب تعبير مالارميه (Mallarme) «محافظا صارما على النظام القديم» (١١)، فإنه يحاول تلطيف هذا الشكل «الهزيل» بما يحويه من رتابة، وهو لا يستخدمه تلاوة أو مباحثة، بل استدعاء للرؤى وتعبيرا عنها ورغبة في فسح مجال الرؤية أمام الآخرين. وبشكل عام تتشابه القصيدتان بموضوعهما أيضا. بيد أن رحلة رامبو التي يتألق فيها الفكر تألقا صارخا تأخذ مكانها في باكورة حياته وإشراقاته ـــ نحن «في

إمبراطورية القوة الزاهية» (١٢)، ورحلة بودلير تأتي في النهاية فتمثل آخر خيبات أمله. وهذا يعني أن رامبو يبدأ من المكان الذي كان بودلير قد توقف فيه. وعن السؤال الذي طرحه بودلير على رحالة قصيدته «المدهشين»: «قولوا، ماذا رأيتم؟» يبدو أن رامبو يجيب في «المركب النشوان» بمجموعة من التأكيدات: «ورأيت أحيانا ما ظن الإنسان أنه رآه»، «رأيت الشمس خفيضة تلطخها أهوال صوفية»، «رأيت المستنقعات الكبيرة تضطرب»، «رأيت أرخبيلات نجمية!»، كما يجيب برؤى عديدة أخرى تنبيء بها عبارات مثل: «تبعت..»، «صدمت..»، أنا الذي.. أنا الذي..». فقصيدة «المركب النشوان» هي قبل كل شيء جواب، وهي أحد أول الأجوبة، على التحدي الذي ألقاه بودلير على خلفه:

الغوص إلى أعماق اللجة، إلى الجحيم أو إلى السماء، هل من فارق بينهما؟ إلى قاع المجهول بحثا عن الجديد!

«رأى» هو الفعل الذي يتصدر الموضوع ويضبط حركة القصيدة، وكافة الصور تمثل «الجديد» وتطرب له.

عند بودلير على العكس، «رأى» يعني «فهم»، وعندما يسأل: «قل، ماذا رأيت؟» قلما يهتم بأشياء تبدو، مثلا ببساطة للعيان، وقلما يعير انتباها لـ «تألق الشمس على البحر البنفسجي»، إن ما ينتظره هو فهم الضجر والخطيئة فهما عميقا، فهم «مشهد الخطيئة الخالدة المضجر». فمن الذكر الوجداني، في المقطع الأول، لعالم الطفولة (عالم ذي توازن عابر وعارض) إلى انفجار اليأس، في النهاية، تعد هذه القصيدة الطويلة برهانا منطقيا ما بعده برهان. إن موضوع الرحلة الرئيسي والموضوعات الأخرى - الرغبة والهرب والزمن والموت - وكل الصور لا تساهم إلا في زيادة وضوح فرضية تشاؤمية واحدة وتأييدها فكل شيء، في «الرحلة» معد لتوضيح حقيقة واحدة، «رئيسية» بالطبع، لكنها معروفة مقدما، من أول بيت للقصيدة التي تفتتح «أزهار الشر». وليست «الرحلة» إلا تكرارا للرسالة التي كانت موجهة، في القصيدة — المقدمة، للقارىء، لكنه تكرار أكثر حدة وقوة يتناول الناس جميعا. وخلاصة القول، ليست «المعرفة» ما يستقطب اهتمام بودلير، بل «التعرف»، ليس التعرف على أشياء مرئية، أو محسوسة، بل على فكرة: الفكرة التي مفادها أن كل معرفة مهما كان مصدرها «مُرة».

وبالمقابل يسعى رامبو ليعرف للمرة الأولى. فهو يريد أن يكون كل شيء جديدا ومبتكرا تماما. وهكذا، ما من رسالة في «المركب النشوان» وليس هناك شيء نتعرفه ولا شيئا نفهمه. فالصور تكفي نفسها بنفسها، وفعلُ «رأى» غاية في حد ذاته. يُصرف رامبو هذا الفعل بأشكاله كلها، وعندما يؤكِّد: «أعرف السماوات المتفجرة بالبروق» يعني دائما: «أراها». وغريق قصيدته وحده «مفكر»، أما رامبو نفسه فيكتفي بأن يرى ويحس. وهو لا يرى ما قد يمكننا نحن أنفسنا أن نراه في الطبيعة فحسب، الفجر «المتهلل حماسا كشعب من الحمام»، بل يرى أيضا «ما ظن الإنسان أنه رآه»، و«الملايين من العصافير الذهبية، أيتها القوة المستقبلة»، وهو يرى دائما على شكل صور، إلى أن

يبلغ تلك القوة الجديدة، أو ذلك الإلهام، فربما كانا هدف رحلته. وكما أحسن غاستون باشلار (Gaston Bachelard) القول، «كثير من الأبيات الشعرية يعلو صداه على شرف الأسماء» (١٣)، وقد يمكننا أن نضيف على شرف الأسماء في صيغة الجمع، أي الأشياء المحسوسة والملموسة.

ألا تدل العناوين قبلا على هذا الاختلاف الجوهري؟ إن عنوان بودلير كلمة عامة، تجريد، أما عنوان رامبو فيدل على شيء ملموس، شيء حسي. وصحيح أن يقال إن «المركب النشوان» كـ «الرحلة» رمز، إلا أن المعنى الثاني هذا، وهو معنى مجازي يشدد على الاختلاف وعلى عكس بودلير الذي قارن نفسه، في قصيدة «الموسيقى» (La Musique) بـ «سفينة تتألم» والذي بقي في «الرحلة» بمعزل عن الركاب (أو عن بعض الركاب)، كي يبدي رأيه فيهم، لا يفكر رامبو إلا بنفسه ويتطابق تطابقا كاملا مع الشيء الحسي، إنه المركب النشوان الدال والمدلول يتلاقيان (١٤). إن هذا التطابق الذي كان في وقته أصيلا، حتى أنه ترك أكثر من قارىء في حيرة (١٥)، يبدو لنا اليوم ذا رمزية مبتذلة عادية. ومع ذلك يكشف هذا النهج الأسلوبي عن وضعية يمتاز بها رامبو ويتعارض من خلالها مع بودلير. فرامبو يسكن الشيء الحسي، والمركب «ذلك الهيكل الصنوبري»، هو جسده من البداية عندما رقص فوق الأمواج «أخف من فلينة» وحتى النهاية عندما يصرخ وهو «الخشبة المجنونة»: «آه فلتنفجر عارضتي! آه فلأذهب في البحر!» قبل أن يستدرك كي يفكر في الماضي وفي طفولته، هذا المركب ـــ الجسد الآخر، «الهش كفراشة أيار» (١٦). وكذلك، كل تجارب المركب النشوان هي تجارب رامبو: القطيعة مع أعرافنا وعالمنا، الرحلة نحو المجهول، محنة الحرية، الرؤى التي لا تحصى والتي فيها الجميل المطمئن وفيها الخطير المرعب، أحاسيس وانفعالات تعادل في تعارضها وشدتها تعارض وشدة مناخات «القطبين» و«مناطق» القصيدة، رغبة «القوة المستقبلة» يتبعها رغبة في العدم، الحنين إلى أوربا وإلى الطفولة، عدم الرضا والملل. كل شيء ماثل هنا وفي آن واحد. وهذا شبيه بفيض من العناصر المادية حتى لنحسب أن جميع حيوانات البلاد الخيالية ونباتاتها قد اجتمعت، دون أن يكون النظام موضع اهتمام وعناية. ومع ذلك، كل شيء هنا متماسك بفعل حركة واحدة، تارة تصعد، وطورا تسقط، كما تفعل الموجة فتتكسر في النهاية وتتدفق (١٧). في حين أن البحر، في «الرحلة» ليس سوى «ديكور» «للمحدود»، وصورة له، نرى فيه هنا رمزا للامحدود ولكل الطاقات الإنسانية، وحركته لا تعبر عن «هيجان» جمهرة ركاب «في الشر»، بل تعبر عن أحلام راكب واحد وانفعالاته، هو رامبو ـ المركب النشوان.

كما المركب في الماء، رامبو غائص في تجاربه وهو يشعر بها بدقة ما بعدها دقة ووضوح ما بعده وضوح. لكنها قريبة منه وغنية إلى حد يستحيل عليه تقديرها وتصنيفها والكشف عن طابعها العام وتتجلى هذه الاستحالة في تصور علاقات بين تجاربه الخاصة وتجارب الآخرين، داخل القصيدة، بوجود نقصان وغياب ـ غياب أفكار مجردة وعامة وغياب تلك «الصور» الشهيرة، كحب الاطلاع والزمن والموت، التي يتميز بها الشعر البودليري، وقصيدة «الرحلة» بشكل خاص، تميزا

صارخا، فالزمن مثلا، الذي يأخذ عند بودلير أشكالا مختلفة (العدو الذي «يسلب» منا «الحياة» الساعة التي تكرر علينا في جميع اللغات: «فات الأوان» وفي «الرحلة» هو ذلك «المصارع الكريه» وأشد خصومنا خطرا) لا يظهر بمظهر مماثل في أعمال رامبو لا وجود للزمن ككائن وصورة وفكرة في «المركب النشوان»، هناك فقط تتابع ظواهر ووقائع ذات صلة بالطبيعة: الفجر والنهار والليل («عشر ليال») والشهر («شهور بطولها») والشمس والقمر والشتاء و«شهور تموز» (١٨).

لا شيء يكشف عن الطابع الصبوي لبعض ملامح الأعمال الرامبوية أكثر مما يكشف عدم القدرة على التمكن من الانتقال من الخاص إلى العام. صحيح أننا نجد تعميمات، في أماكن متفرقة، في «المركب النشوان»، خاصة في المقطع الثالث والعشرين (لكن، حقا، لقد بكيت كثيرا!..). لكنها تعميمات تختلف تمام الاختلاف عن تعميمات بودلير، فهي دون معنى رمزي يذكر ومجردة من الصفات الإنسانية وينقصها الحظوة والقدرة على استدعاء مفاهيم مشخصة تعج بها قصيدة «الرحلة». ومع ذلك، إن الاختلاف الجوهري يكمن في أن التعميم، مهما كانت «صورته» ـــ مجازا أو شعارا أو رمزا ـ يدل عند بودلير على التمكن من تجربة وحيازتها، ولا شيء من هذا عند رامبو فهو يستسلم لتجاربه مثله في ذلك مثل المركب في حركة الأمواج. وهكذا، فإن الأفكار العامة والأفكار التجريدية التي يستخدمها أحيانا ليست سابقة بوجودها لوجود القصيدة، وهي تبدو منبثقة عن حالات الشاعر الفكرية المتغيرة باستمرار، من هنا يتأتى هذا الإحساس بالانتعاش والجدة، حتى عندما يتعلق الأمر بحزنه وملله.

فكما العنوان تشير بداية كل من القصيدتين إلى اختلاف رئيسي. إن المقطع الأول من «الرحلة» لوحة، إنها لوحة بيتية يعلق عليها الإنسان البالغ:

في نظر الطفل، عاشق البطاقات والصور المطبوعة
يساوي الكون شهيته العارمة
آه! ما أكبر العالم في ضوء المصابيح!
في أعين الذكرى ما أصغر العالم!

كل شيء في هذا المقطع يبدو هادئا ومستقرا، لكن حلقة الطفولة المضيئة مهددة. إن المساواة التي يطرحها البيت الثاني وهمية، الصفة «عارمة» صفة تهكمية، لأن شهية الطفل التي لاتزال محدودة لن تفتأ تكبر كلما تقدم في السن ورأى العالم يصغر، وليس توازن قوتين متضادتين في البيتين الثالث والرابع إلا توازنا كلاميا أوجدته عملية قلب العبارة (Le chiasme)، وهي عبارة عن عملية تقاطع بين الكلمات.

إن القصيدة بأكملها وليدة المقطع الأول هذا، وكل المقاطع الأخرى متعلقة به، أصداء عديدة تذكرنا ساخرة ليس بالأشياء المادية لعالم الطفولة (ال «بطاقات» وال «الصور المطبوعة») فحسب، بل تذكرنا أيضا ب «نوره» وبخيال الطفل وطموحاته بالذات (١٩) يبدو أن بودلير يقف في كل مكان في القصيدة على محيط تجربته وينظر نحو المركز ونحو الطفولة، وهو يتذكر ويرى بوضوح لكنه يرى بشكل مشوه هذا لأنه يرى كل شيء من الخارج ومن بعيد، وإن كان يعرف رغبة الإنسان الفانية حق

المعرفة، فإنه لا يعرف شيئا عن «شهية» الطفل «العارمة». وهو نفسه لا يواجه إلا في نهاية «الرحلة»، لكن من الخارج دائما، إمكانية الإبحار «بقلب راكب شاب فرح» والاسترسال في طلبه للمجهول وال «جديد».

مع رامبو، وهو «جوّاب أبدي للسكونات الزرقاء» نحن في حركة منذ البيت الأول، والمقطع الذي يفتتح قصيدته ليس لوحة سكونية أو عالما داخليا ألوفا، بل هو مشهد غريب وحيوي وإذا استخدمنا تشبيها منطويا على مغالطة تاريخية قلنا إنه شبيه بشريط سينمائي يعرض أمامنا:

فيما كنت أنحدر أنهارا عديمة الحس
لم أعد أشعر أن ساحبي المركب يرشدونني
هنود حمر صياحون اتخذوهم دريئة
إذ سمّروهم عراة على أعمدة الألوان

تنتصب أعمدة الألوان على عتبة عالم ليس عالم طفولة نظمها وبسطها ونمنمها البالغ، بل عالم الطفولة الحق، عالم فوضوي وبدائي ووحشي. يراه رامبو من الداخل ويعيشه. فلا وجود هنا لتلك الأشياء الحسية التي تعطى للأطفال فتنمي خيالهم. من «بطاقات» و«صور مطبوعة»، ولا وجود لألعاب تسليهم، من «بالونات» و«دوامات» و«كرات». حتى أنه لا وجود لأشخاص آخرين هناك. لا وجود إلا للطفل و«شهيته العارمة». وهذه الشهية لا تعرف حدودا، إذ إنه لا يمكن أن تخفف «لامحدوديتها» «محدودية» الأمواج. فبينما كان بودلير قد حاول الحفاظ على توازن بين قوتين أو «التماسين» متعارضين، لا يتطلع رامبو إلى النظام، فهو يهرب من أي قياس كان، ووحدته إذا ما استشهدنا بسارتر (Sart-er) «وحدة متفجرة». يقول هذا الأخير: «أن يرى في الفجر بشأن «المركب النشوان»، «شعبا من الحمام» يعني تفجير الصباح كمفجرة» (٢٠). وقد أحس نقاد آخرون لاسيما السيد مارك إيجيلدانجير (Marc Eigeldinger) (٢١) والسيدة و. نوله (E. Noulet) (٢٢) بدينامية فكر رامبو وقوته «النابذة» و«الجذابة» ويبقى سارتر أفضل من تكلم عن تلك «المصورات الشهوانية المتجانسة» وعن «تشظي المساحة الرائع» المتمثل في «المركب النشوان»، ومع ذلك يعني هذا نسيان النهاية حيث راحة الذهن وهدوء الحماسة، وبينما يريد بودلير في نهاية «الرحلة» كسر طوق الضجر فيولد انفجارا وينطلق نهائيا، على ما يبدو «إلى مكان لا على التعيين خارج العالم» يفكر رامبو في أوربا وفي الطفولة التي ابتعد عنها على امتداد القصيدة:

إن أشته ماء من أوربا فهو المستنقع
الأسود والبارد حيث قرابة الغسق ذي العطر الفواح
يطلق طفل يجلس القرفصاء، مليء بالأحزان
مركبا هشا كفراشة أيار

كل شيء يتعارض هنا على نحو تهكمي وبقية القصيدة: المستنقع يتعارض مع المحيط الأسود مع الألوان والإشراقات والرؤى، المركب الهش، وهو بمثابة لعبة طفل حزين، مع مركب الشعر النشوان ذلك الذي كان قد غنى «قصيدة البحر» لم يعد يريد إلا هذا، ومع ذلك ليس هذا بالعالم المتخيل على ضوء المصابيح، العالم الصبياني كما تصدى له بودلير في بداية «الرحلة» مسرح الأحداث هنا

«أردونى» (ardennais) أي مشهد طبيعي، ومازلنا في الهواء الطلق من جهة أخرى، هل يتعلق الأمر حتى بعودة إلى الطفولة؟ فرامبو يقول «إن أشته..» هل أخفق يا ترى؟ المستنقع «أسود وبارد»، لكن الغسق «ذو عطر فواح»، ومع أن الطفل «مليء بالأحزان»، فإنه «يطلق» مركبه البخس ربما لكنه مركب ذو جمال معرض للزوال. هل يمكننا حقا أن نتكلم كما فعل نقاد كثيرون عن إخفاق أمام هذه الصور التي تعد أكثر صور «المركب النشوان» جمالا وأشدها إيحاء؟ ولكي تصبح ممكنة، كانت بحاجة لكل الصور الأخرى. لم يفتأ رامبو الذي أخلص لعبقريته الشعرية، من البداية إلى النهاية من التقاط ما حوله والشعور به عن طريق الصور. لا مجال للحديث هنا عن الإخفاق بالتأكيد، الأولى بنا التكلم عن تفوق وجدانه على ضرب من ضروب العجز الإنساني، أو دون اللجوء إلى التعقيد على التعب الذي يعبر عنه المقطع الأخير:

لم أعد أستطيع مستحما في سآماتك، يا أمواج
أن أنزع من حملة الأقطان آثارهم على صفحة الماء
ولا أن أعبر كبرياء البيارق وشعلات النار
ولا أن أسبح تحت أعين زوارق الأسرى المرعبة

تختلف نهايتا هاتين القصيدتين (كلتاهما غامضتان) اختلاف بدايتيهما بينما تنتهي قصيدة «المركب النشوان» بعودة تنتهي قصيدة «الرحلة» بانطلاق:

أيها الموت، أيها الربان القديم، آن الأوان! لنبحر!
هذا البلد يضجرنا، أيها الموت!
لنتهيأ للرحيل!
إذا كانت السماء والبحر سواداوين كالمداد
فإن قلبينا اللذين تعرفهما تملؤهما الأشعة
اسكب لنا سمك فينعشنا
نريد، مادامت هذه النار تطلق الرصاص على رؤوسنا
الغوص إلى قاع اللجة، إلى الجحيم أو إلى السماء، ما الفرق بينهما؟
إلى قاع المجهول بحثا عن الجديد

لقد أصبحت الأنوار التي أضاءت من الخارج، عالم الطفل الأشعة التي تملأ قلب الشاعر لكن هذا النور، وهو نور داخلي في نهاية المطاف، لا يضيء لا الإنسان ولا العالم الذي أصبح هو بالذات أكثر فأكثر عتمة، وحالكا «كالمداد». وهكذا، لاتبدو تلك الصرخات وتلك النداءات وتلك التطلعات إلا جمالا شفهيا، استعراض عضلات وتبجحا لا يحلان شيئا. فات الأوان، وكان الأوان قد فات منذ البداية بالنسبة إلى بودلير، لا شيء بوسعه أن يتغير وما من «جديد» كان ممكنا. لكن مهما تكن طريقتنا في تفسير المقطع الأخير من «المركب النشوان» - كإخفاق أو كوعد بانطلاق جديد — فإن رامبو نفسه قد تغير، بسبب الرحلة التي قام بها على أي حال، لن يعيش من جديد، كما بودلير في «الرحلة» قصة حياته الخاصة وقصة الإنسان. فهو يستبعد المألوف وعالم «حملة الأقطان» والحرب النفعي، وهو يقبل قدره ويرضى به، ويتأهب لخوض مغامرة جديدة لذلك ليس إخفاقه إلا إخفاقا وهميا لقد تغير، ويمكننا أن نطبق عليه كلمات شاعر من

شعراء أيامنا: «كل ما فيه يحملنا على القفز والبحث والابتعاد أكثر فأكثر والحصول على شيء آخر» (٢٣).

نعم، إن قصيدة «المركب النشوان» تنبىء بـ «الرحيل في جو المحبة والضجة الجديدتين!»(٢٤) الذي تتحدث عنه «الإشراقات» (Illuminations)، كما تنبىء بأمل تلك «الحيوات الأخرى» التي هي من صنع يدينا (٢٥). فحتى ولو كان رامبو يستوحي مادته من ماضي شبابه الخاص وعجائبه وأهواله، فهو في القصيدة شباب يسقطه على مستقبل يحلم به الآن وكأنه مستقبل جديد للغاية. إن رامبو هو الرحالة الحق الذي يصرخ دائما، في بحثه عن «القوة المستقبلية»، «إلى الأمام!» وكل شيء عنده ينزع إلى الرحيل النهائي. وتكمن عبقريته في رده على التحدي الذي جاء به بودلير، وتكمن في بعض المجالات، كالقصيدة النثرية، في تخطيه وفي رؤيته وخلقه بطريقة مغايرة، وأحيانا بشكل أفضل. إن عالم بودلير الذي ما يفتأ يعكس «صورتنا» هو في قسمه الأكبر عالم ماض أدبي، عالم أسلافه، عالم نيرفال (Nerval) مثلا، الذي رأى في كتابه «رحلة إلى الشرق» (Voyage en Orient): «إنه انطباع مؤلم، كلما ذهبنا أبعد من ذلك، أن نفقد مدينة بمدينة وبلدا ببلد، كل ذلك الكون الذي أبدعناه لأنفسنا في شبابنا، بالقراءات واللوحات والأحلام»، وهو أيضا عالم الشعراء الرومانسيين، أمثال فيني (Vigny) الذي يصرخ في قصيدته «بيت الراعي» (La Maisson du Berger) موجزا أكثر مما أوجز نيرفال: «تُضيّق تجربتنا العالم». إلا أن رامبو يفلت على الأقل في شعره من هذه الحلقة المغلقة فيرفض التشاؤم وعالم مرض العصر وعالم الضجر والسأم، يرفض نصف القرن هذا الذي يمتد من فجر الرومانسية إلى حوالي عام ١٨٧٠، وفي «المركب النشوان» يكتشف شيئا جديدا، وهو يفعل أكثر من هذا، يبذل جهدا «لتحرير حواسنا» (٢٦)، كما سيفعل فيما بعد في «الإشراقات»، ولتجديد مصدر رؤانا بالذات، وفي الواقع هو يبشر أكثر من بودلير بالمستقبل وبمفهوم للشعر جديد. إن رامبو هو من عداد الفنانين الذين يقول عنهم إيلوار (Eluard) «إنهم يبدعون أعينا جديدة» (٢٧).

الهوامش

١) رسالة «العراف»، الموجهة إلى Paul Demeney، بتاريخ ١٨٧١.

٢) «رمزيون وانحطاطيون»، دار النشر Vanier، ١٩٠٢، ص. ٢٥٠.

٣) «في قلب فيرلين ورامبو» سلسلة "Le Livre" ١٩٢٥، ص ١٤٩.

٤) «أرثور رامبو، اللامتغير»، ٢، ١٨٧١ ـ ١٨٨٣، دار النشر Chez l'Au-teur، نيس ١٩٣٧ ص ٦٥.

٥) ذكرته السيدة E. Noulet في كتابها «وجه رامبو الأول»، دار النشر Palais des Academies بروكسل، ١٩٥٣، ص ٢١٨.

٦) انظر «المجلة الفرنسية الجديدة»، أول حزيران ١٩٥٩، الصفحات ١٠٧٥ ـ ١٠٨٤. انظر أيضا Godchot الصفحات ٥٥ــ٩٤، Rene Etiemble، (مصادر «المركب النشوان» الأدبية)، «مجلة تاريخ فرنسا الأدبي»، العدد ٣ تموز ـ أيلول ١٩٤٧، الصفحات ٢٤٥ ـ ٢٥٦ Noulet.

الصفحات ٢٠١ ـ ٢٤٩.

٧) J. Crepet و G. Blin طبعة «زهار الشر»، دار النشر Corti، ١٩٤٢، ص. ٥٢٤.

٨) Etiemble، «أسطورة رامبو، بنية الأسطـــــــورة»، دار النشر Gallimaard ١٩٥٢، ص. ٧٨. غير أن Etiemble يظهر في موضـــع آخر (R.H.L.F ص. ٢٥٦)، بصيرته الأدبيـة عندما يـؤكد أنـه إذا كان الموضوع مبتذلا فإنه ما من بيت «يخضع إلى صور مستعارة».

٩) لدينا هنا واقعة، وواقعـة جوهرية. إن العقول التافهة التي تعجز عن الاعتقاد بعبقـرية رامبـو صـاحبة الـرؤى أرادت إيجاد مصـــادر كتبيـة لا تحصـــى لهذه القصيدة حول هذه النقطة يزودنا Roger Caillois بمـلاحظات شـافيـة: «إن وراء شعورنا الكبير الذي يدفعنا للتحقق من أن الشـاعـــر لم يبتكـر كـل شيء، حتـى في الكلمات والأشياء، هناك انطبـاع الأصالة الحسن الذي تتركه فينـا قصيدة «المركب النشوان». («المجلـة الفرنسيـة الجديدة»، أول حزيران، ١٩٥٩، ص ١٠٧٦).

١٠) Ernest Delahaye، «رامبـو، الفنـان والكـــائن الاعتبـاري»، دار النشر Messein، ١٩٢٣، الصفحات ٤٠ـ٤١.

١١) «الأعمال الكاملة» دار النشر Gal-limard، ١٩٤٥، ص. ٥١٢.

١٢) «الشعـــراء الـــرجمى» دار النشر Messein، ١٩٢٠، ص. ٣١.

١٣) انظر مقدمة كتاب C.A. Hackett «رامبو الطفل»، دار النشر Corti، ١٩٤٨، ص. ١٢.

١٤) إن مطابقة «روحنـــا» بـ «السفينة ذات الصـــواري الثـــلاث البــاحثـــة عـــن إيكاروسيــا» في قصيدة «الرحلــة» تختلف اختلافا جذريا عـن مطابقة الـ «أنا = Je» بـالمركب في قصيـدة «المركب النشـوان». وكذلك الأمـــر عندما يبدو اتحاد الـــ «أنا»، والشيء الحسي كـاملا، مثـلا في هذا البيـت مـن إحدى القصـائد التـي تحمل عنـوان "Spleen": «أنـا مقبرة يمقتهـــا القمـــر»، وعنـدمـا يتحقـق بـودلير مـن المطـابقـة يشرحها، عنـد رامبو، تبقى هذه المطـابقة ضمنية.

١٥) يرى Theodore de Banville، مثـلا «أنـه كان مـن الأحسـن القـول، في البدايـة: «أنا مركـب..» (انظر الكولـونيل Godchot «أرثـور رامبو، الـلامتغير»، ٢ دار النشر Chez L'Auteur، نيس، ١٩٣٧ ص. ١٤١).

١٦) في قصيـدة «وداع» في «فصــــل في الجحيـم»، كـأن هنـاك صـدى لقصيـدة «المركب النشـوان»، لكن رامبو يعـدل عن رؤاه ويكـف عـــن تقمصـــه الشيء الحسي الـذي يـراه: «سفينة ذهبيـة كبيرة، فـوق رأسي تلـوح رايـاتها المتعـددة الألـوان في نسيم الصبـاح» فبعد المطـابقة والمماثلـة أتى الانفصـال. يتعـرف المراهق على ذاتية رؤاه، وعلى الاختلاف بين «أنـاه» والعالم، وهو مستعد لمواجهة «الواقع الخشن».

١٧) تجسد قصيدة «المركب النشوان» تجسيدا رائعـا أفكار بودلير في مـوضوع الجملة الشعرية التي كما يرى بوسعها أن تحاكـي «الخط الأفقـي والخط المستقيـم الصـــاعـــد والخط المستقيـــم النـــازل» وبوسعها أن «تصعد شاقوليا إلى السماء، دون أن تلهـث، أو أن تنـزل عمـوديـا إلى الجحيم بالسرعة العظيمـة لأي ثقل كان». (مشاريع مقدمة).

١٨) حتـى فيما بعـد، عندمـا سيكتـب قصيـدة «وداع»، وهـي أول قســـم مــن «فصل في الجحيم»، لن يفكر بالزمن الذي ينقضي، بل سيفكر بالفصول التي تمر، أو

بالأحرى التي تحل فتدهشه إلى درجة تحمله على أن يصرخ «عاد الخريف بهذه السرعة!» ـ صرخة مراهق ينتبه أخيرا إلى واقع الزمن. الزمن، لكن دائما بشكله الحسي، هو أحد المواضيع الرئيسة في «فصل في الجحيم»، حيث يبدو رامبو، وللمرة الأولى، متمكنا تمكنا شديدا من معناه. إن هذا التطور (هناك تطور مماثل آخر على الصعيد الإنساني) هو إحدى الإشارات التي، من بين إشارات عديدة داخل الأعمال، جعلتنا دائما نعتقد أن ديوان «فصل في الجحيم» لاحق لديوان «الإشراقات».

١٩) مثلا، الـ «بالونات»، «الدوامة والكرة»، الـ «الأدمغة الصبيانية»، «أنوار الصباح»، و«الشمعة التي تنور كوخا قذرا»، «الدياجير» و«أشعة» الخاتمة.

٢٠) Jean-PAUL Sarter، «سان ـ جونه، كوميدي وشديد التألم»، Galli-mard ١٩٥٢، الصفحات ٤٢٩ ـ ٤٣٠.

٢١) Marc Eigeldinger، «تطور الصورة الديناميكي»، دار النشر Seiler، نوشاتيل، سويسرا، ١٩٤٣، الصفحات ٢٠٨ ـ ٢٣١.

٢٢) E. Noulet، «وجه رامبو الأول»، دار النشر Palais des Academies، بروكسيل، ١٩٥٣، ص. ١٥٥. ترى السيدة Noulet هذه القوة النابذة في قصيدة «حروف العلة»، التي تقابلها بقصيدة «تطابقات»، حيث تتجه الحركة نحو مركز ووحدة يكتنفها «الغموض». إلا أن ملاحظاتها بوسعها أيضا أن تنطبق على «المركب النشوان» و«الرحلة».

٢٣) Henri Michaux، «ريشة»، يسبقها «المنزل الخاص البعيد»، دار النشر Gallimard، ١٩٣٨، ص ٢١٦.

٢٤) قصيدة «رحيل».

٢٥) «ضروب من الهذيان» ٢ «سيمياء الكلمة».

٢٦) قصيدة «رصيد».

٢٧) «الإخوة العرافون»، دار النشر Gonthier، ١٩٦٦، ص ١٠.

العنوان الأصلي لهذه الدراسة هو:
"BAUDELAIRE ET RIMBAUD: "Le Voyage" et "Le Bateau ivre"

وهذه الدراسة عبارة عن فصل من كتاب للناقد الفرنسي C.-A. HACKETT بعنوان Autour de Rimbaud من مطبوعات Librairie C. Klinckseick ١٩٦٧.



التعريب بين الالتزام والإلزام

● د. ممدوح محمد ـ جامعة الكويت

لعل من المفيد أن نوضح بداءة أن ما نعنيه بالتعريب في هذا المقام هو المفهوم الشامل للتعريب، بمعنى سيادة اللغة العربية على أرضها، لاسيما في ميدان التعليم الجامعي، ذلك أن للتعريب مفهومات متعددة منها: وضع المصطلح العلمي العربي أو الترجمة أو نقل الألفاظ الأجنبية إلى العربية بأصواتها.

إن الإشكالية الحقيقية التي تواجه قضية التعريب اليوم، وبهذا المفهوم، ليست في توفير متطلباته من مصطلح عربي وكتاب مرجعي وأستاذ جامعي ـ على أهمية تلك المتطلبات ـ إذا استطاعت مؤسسات التعريب من مجامع لغوية وجامعات ومنظمات عربية ودولية أن توفر الحد المعقول والمقبول من تلك المتطلبات.

لكن الإشكالية الحقيقية في نظرنا هي في ضعف الالتزام بالتعريب وسيلة ومنهجا في بعض جامعاتنا العربية التي مازالت كلياتها العلمية تقدم مقرراتها وموادها بغير اللغة العربية، لغة الأمة.

إن ضعف التزام التعريب في جامعاتنا ينعكس سلبا على مجمل قضية التعريب. إذ يهدر كل الجهود التي بذلت على مدى قرن ونصف القرن من الزمان في إعداد متطلبات التعريب سالفة الذكر. فما قيمة مئات الألوف من المصطلحات العلمية العربية إذا ظلت حبيسة المعجمات المتخصصة؟ وما فائدة مئات المراجع العلمية العربية والمعربة إذا بقيت أسيرة رفوف المكتبات؟ وأي مردود لجهود مئات المختصين والأساتذة العرب الذين بإمكانهم وفي رغبتهم التعليم بالعربية مع أنهم تخرجوا في جامعة أجنبية؟ وما جدوى عشرات المؤتمرات والندوات التعريبية التي تكلف الملايين لكن مقرراتها لا ترى النور ولا تشغل بها وسائل الإعلام إلا ريث يحزم موقعوها حقائبهم عائدين إلى أقطارهم؟

نعود فنؤكد ليست الإشكالية الأهم في قضية التعريب اليوم هي في توفير متطلباته، بل في التزامه قولا وعملا.

بين الالتزام والإلزام

الحرية هي الأصل في الحياة، والالتزام الطوعي الذاتي بالمواقف فرع من هذا الأصل، ومنها الموقف من التعريب. هذا ما نؤمن به مع معظم الباحثين. إلا أن هذا الأصل يجب أن يوضع في إطاره الصحيح، فالحرية إنما هي في تبني المبادىء والخيارات الرئيسية للأمة والوطن، أما طرائق تطبيق تلك المبادىء والخيارات فليست مجال تردد أو أخذ ورد، بل هي خاضعة لاعتبارات البحث العلمي ونتائجه. وبمقاربة أوضح نقول: لقد مارست الأمة حريتها في اختيار التعريف مبدءا، أما وسائل تطبيقه وحل إشكالياته، فتلك مسائل مرهونة بالبحث العلمي الذي عليه أن يقدم أصحها وأدقها.. وعلى هذا فلا مسوغ لعدم التزام التعريب الذي أجمعت عليه الأمة بحجة أن للمؤسسات العلمية الحرية في الالتزام أو عدمه.

إننا نؤكد أن الحرية تمارس في اختيار القرار أو القانون، أما تنفيذه فهو يحتاج إلى أكبر قدر من الضبط والالتزام أو الإلزام، إننا نفهم الحرية على أنها أعلى مراتب المسئولية والالتزام، وليست ذريعة للتسيب والفوضى. وإذا كان لا يسمح لأحد ـ باسم الحرية ـ بأن يخالف أنظمة البناء أو المرور التي وضعتها الجهات الإدارية التنفيذية، فهل يصح أن يسمح لآخر بمخالفة توجهات الأمة وقراراتها الحضارية ومن أهمها قرار التعريب؟

إن إلزام المؤسسات العلمية بتبني اللغة القومية هو ما جرت عليه جميع الأمم التي وطنت التعليم والعلوم والثقافة. وعليه فإن الإلزام بالتعريب أمر حيوي لإنجاحه. ودون الإلزام يبدو الحديث عن التعريب ضربا من الترف الثقافي الذي لا مسوغ له.

والذي نعنيه بالإلزام أن تلزم المؤسسات العلمية والرسمية العربية استعمال اللغة العربية في تعليمها وإدارتها وبحوثها وتعاملاتها.

ميادين الالتزام والإلزام

أهم ميادين الالتزام والإلزام ثلاثة

هي: الإدارة والتعليم والبيئة.

١ ـ تعريب الإدارة:

ويعني جعل اللغة العربية لغة رسمية للإدارات الحكومية والخاصة في الأقطار العربية. ولقد كان تعريب لغة الإدارة من أوائل المطالب القومية في مطلع العصر الحديث، لأن تعريبها سوف يستلزم نشر العربية ومصطلحاتها، إذ لا يستغني أحد عن التعامل مع الإدارات. إن تعريب إدارة الجمارك مثلا جعل الناس يستعملون مصطلحات: عبور بدل (ترانزيت) ومخلص بدل (ترانزيتر)، وبيان بدل (مانيفست)، وضريبة بدل (تاكس).. وهكذا. ولنقل مثل هذا في المصارف والمؤسسات التجارية والصناعية.

إن بقاء الإدارات مفرنجة، مما يزهد طلاب العلوم بالعلم المعرب، بالعربية أصلا، عملا بالحكمة التي تقول: لا قيمة لعلم لا ينتفع به.

والتعريب الإداري سوف يلزم الكليات العلمية تعريب التعليم فيها، كي يستطيع خريجوها التعامل مع الإدارات المعربة. وإلا فأي معنى لتخريج طالب في العلوم الإدارية بلغة أجنبية، سوف يضطر إلى التعامل مع إدارات عربية أو معربة.

٢ ـ تعريف التعليم:

وذلك بأن تكون لغة المدرس والبحث والتأليف هي العربية. وذلك في مختلف مراحل التعليم، وفي مختلف الفروع العلمية. وما نعنيه مثلا هو التعليم في الكليات العلمية. صحيح أن كثيرا من الجامعات العربية عربت أو كادت أن تنجز تعريب كلياتها العلمية، ولكن الصحيح أيضا والمؤلم بوقت أن تبقى كثير من الكليات العلمية خارج إطار التعريب. ويرى أحد كبار المعربين «أن المأساة الحقيقية في أمر المصطلح هي وجود المصطلحات التي قام بوضعها جهات علمية عديدة، ولم يتح لها أن ترى النور، لأن أكثر الجامعات والمؤسسات العلمية لا تعلم بالعربية» وأهاب بالجامعات التي ارتضت التعريب ومضت في طريقه التزام المصطلح الموحد وإن كنت أرى أن مسألة توحيد المصطلح العلمي ـ على أهميتها ـ ليست جوهر القضية لأن من العبث أن نظل نجادل في أيها الأصلح والأوضح: الزيت أم البترول أو النفط؟ وأيها أفضل الحاسوب أم الحاسب الآلي أم الكمبيوتر؟ بينما نستمر في التعليم بالانجليزية أو الفرنسية.

ومما يتصل بتعريب التعليم بسبب اعتبار التأليف والترجمة ونشر البحوث باللغة العربية من مستلزمات اليقين والترفيع في الجامعات، وتحديد القدر الأدنى من المعلومات في اللغة العربية وقواعدها، اللازم توفرها لدى حملة الشهادات الجامعية والعاملين في حقل التعليم العالي.

ومما يدعو إلى العجب والأسف معا أن بعض البحوث والدراسات الإحصائية حول التعريب دلت على أن الجهات الإدارية في مؤسسات التعليم العالي غير جادة في تعريب التعليم الجامعي، مع أن أكثرية الطلبة وأعضاء هيئة التدريس هم إلى جانب التعريب. كما دلت الدراسة التي أجريت في جامعة الإمارات العربية المتحدة حول التعريب ان ١١,٨٪ فقط من أعضاء هيئة التدرس فيها يرون أن مؤسسات التعليم العالي ـ ممثلة بإداراتها ـ مقتنعة بالتعريب وأن نحو ٨٨٪ من أعضاء هيئة التدريس يرون أو يرجحون أن تلك الإدارات غير مقتنعة بالتعريب.

فهل من المستغرب والحالة هذه أن نطالب بالإلزام ولا نترك المسألة للالتزام

الطوعي. وإذا كانت القيادات التعليمية في بعض مؤسسات التعليم العالي لا تحترم رأي الأغلبية من الطلبة والمدرسين فهل من الحكمة احترام رأيها وهي الأقلية.

٣ ـ تعريب البيئة:

قد يبدو هذا التعبير غريبا مادمنا في بيئات عربية. لكن ما يلفت النظر أن مظاهر التغريب تزداد في كثير من هذه البيئات. يظهر ذلك في أسماء المحال التجارية وأسماء الشركات، بل وحتى في الأزياء والألبسة التي تحمل أسماء أجنبية بخطوط عريضة تنبىء عن أعمق درجات الانسحاق والاستلاب والأممية. إننا نرى أن التساهل بالمسميات الأجنبية لا يصح، لأنها ــ على صغرها ــ رموز للضياع الاجتماعي والاستخذاء أمام كل ما هو لا عربي. فهذا محل تجاري يختار لنفسه اسم «بوتيك»، وتيك شركة صناعية تنتقي اسما لها ينتهي باللاحقة الأجنبية «كو» نحو «تنظيفكو»، وتلك شركة للنقل تذيل اسمها بكلمة «تور» نحو (شامتور). وذاك شاب يحشر جسمه في قميص يحمل اسم دخان أجنبي... إلى غير ذلك من مظاهر التغريب النفسي. وفي غفلة من الوقت تورطت بعض المؤسسات الرسمية الوطنية باتخاذ الأسماء الأجنبية الاختزالية لنفسها نحو: «أفتوميتال وسادكوب وسوناطراك» لكن الحس العربي السليم سرعان ما صحا عندها فاتخذت أسماء عربية فقالت مؤسسة (عمران) أو (محروقات) وهي كما نرى أسماء عربية سهلة ومعبرة. ونأمل أن تحذو بقية الشركات حذوها.

إن مما يدعو للأسف أننا نحاول ان نقدم للأجنبي كل ما يساعده على تجاهل لغتنا والاستغناء عنها، فنكتب اللافتات باللغة الأجنبية وكذا أسماء الشوارع والمرافق. في حين أن غيرنا لا يبادلنا مثل هذه المجاملات الحضارية. وهو ـ إن فعل ـ فإنه يختار من لغتنا أسماء نبيلة الدلالة يتخذ منها أسماء لأماكن اللهو عنده.

ثالثا: جهات الإلزام:

إذا اتفقنا على أن التعريب يتطلب الالتزام الواعي. ومادام هذا الالتزام غير كاف، فلا مناص من التفكير في الإلزام. وهنا يتبادر إلى الذهن السؤال عمن يملك سلطة الإلزام، وعن الجهات التي يعول عليها في هذا الأمر.

إن مؤتمرات التعريب لا تملك مثل هذا الحق، لأن الوفود التي تحضرها ـ أيا كان مستواها ــ ليست صاحبة القرار أو التشريع في بلدها، كما أن المجامع اللغوية لم تعطَ تلك السلطة، وقل مثل ذلك عن بقية مؤسسات التعريب، فهي لا تعدو كونها أجهزة تنفيذية.

إننا نرى أن الجهات التي تملك سلطة الإلزام هي: القيادات السياسة العربية، والحكومات القطرية، والأحزاب العروبية، وأن المطلوب من هذه الجهات اتخاذ قرار (التعريب الشامل)، كل في حدود سلطاته وطبيعة مهامه.

١ ـ القيادات السياسية القومية:

إن قرارا بحجم قرار التعريب لا يمكن أن تتخذه إلا قيادة سياسية في أعلى المستويات، والقيادة التي نعنيها في كلامنا ليست القيادات السياسية القطرية، لأن قرار هذه القيادات القطرية ـ على أهميته ـ ليس بديلا عن قرارات القيادات القومية، ذلك أن المسألة ـ في الأصل ـ قومية، فلا يستطيع التصدي لها إلا قيادة تتمتع

بسلطة على مستوى الوطن العربي. يقول د. عبدالله العروي: «ولابد من قرار، والقرار سياسي في آخر تحليل، ولا تجرؤ على اتخاذه إلا سلطة لها نفوذ على طول الوطن وعرضه. ومن شأن أي سلطة قطرية أن تحجم عن اتخاذ قرار بهذه الخطورة، حتى وان قدر لها أن تدرك مدى صلاحه» وهذه السلطة التي لها مثل هذا النفوذ ـ في الحالة العربية الراهنة ـ هي مؤتمرات القمة العربية أو قيادات المنظمات الإقليمية الاتحادية. لقد مر حين من الوقت توضحت هذه الفكرة لبعض الرؤساء العرب الذي صرح بأن موضوع التعريب له الشأن الأول في حياة الأمة وثقافتها ووجدانها، ووعد بأن يعرضه في أول اجتماع يعقد لمؤتمر القمة، ليصدر عن أكبر سلطة في الوطن العربي. ومع أن ذلك الرئيس ـ وهو المرحوم (هواري بومدين) كان قد اتخذ قرار التعريب الشامل في قطره، إلا أنه أدرك أن القضية أكبر من قرار قطري، إنه قرار عربي.

إن من مآسي وضع التعريب الحالي كمشروع عربي أنه لا وجود لسلطة سياسية تتبناه وتنفذه على الصعيد القومي. إنه يتوقف على جهد عربي منسق متكامل هو ـ عمليا ـ غير موجود. ومن الواضح أن ما أنجزته بعض الأقطار العربية في التعريب لم تنجزه ـ حتى الآن ـ بفضل جهد عربي مشترك. فإذا كان قطر عربي قد أنجز بجهوده الخاصة، فكم سيكون النجاح أكبر لو كانت جهود الأمة كلها متضافرة حوله.

٢ ـ الحكومات القطرية:

إن القرارات السياسية لا تحقق أهدافها ما لم تترجم إلى قوانين تشريعية وأنظمة تنفيذية تتخذها الدول في أقطارها. وقد أكدت هذه المقولة مؤتمرات التعريب التي كان من أهم النتائج التي توصلت إليها: إن قضية التعريب قضية تتصل من حيث الأساس بالإرادة السياسية للدولة، وبقرار سياسي تتخذه الدولة في أعلى مؤسسات السلطة. لكن الملاحظ أن معظم الأقطار العربية لم تعرف قرارا سياسيا حازما بشأن التعريب، وإن لم يكن يجرؤ فيها خطاب سياسي واحد على رفض هذا التعريب، فالموقف إذن هو: (نعم.. ولكن). أو هو ثنائية في التمييز بين المبدأ والتطبيق.

إن المأمول من الحكومات العربية، هو أن:

١ ـ إصدار القوانين والتشريعات اللازمة بجعل اللغة العربية لغة العلم والتعليم في الجامعات والمؤسسات العلمية والإدارية.

٢ ـ وضع التشريعات اللازمة لتحديد الحد الأدنى من المعرفة اللغوية المطلوب توفرها في حملة الشهادات الجامعية والعاملين في الحقل الجامعي.

٣ ـ إصدار التشريعات التي تشجع العمل في مجالات التعريب باعتبار أن التعريب قضيةمقدسة لا تقل أهمية عن قضية الدفاع عن الوطن، لأنه في الواقع دفاع عن حضارة أمة ووجودها. ولابد من التجرد والاخلاص لهذه القضية لارتباطها المباشر بالسيادة الوطنية والقومية.

٤ ـ إصدار التشريعات التي تمد في الاتجاهات المناوئة لنشر اللغة العربية والاعتزاز بها، ووقف كل نشاط يؤدي إلى عرقلة تقدم اللغة العربية، ويمد من نشاط سيرة التعريب.

٥ ـ المتابعة الدائمة والتنسيق لنتائج تنفيذ القوانين والتشريعات الخاصة بالتعريب، وتعديلها وتطويرها، كلما دعت الضرورة.

٦ ـ إصدار التشريعات اللازمة لحماية المصطلح المعتمد وإلزام المؤسسات الأكاديمية والعلمية بتبنيه واستعماله. وهذا ما جرت عليه جميع الأمم التي استخدمت لغتها القومية في العلوم والتقانة.

٧ ـ التزام الخطاب العربي في المحافل الدولية والمؤتمرات العالمية، لاسيما في المستويات العليا، لما يبعث ذلك في نفوس المواطنين العرب من اعتزاز بلغتهم التي تجاوزت المحلية إلى العالمية، إذ أصبحت من اللغات الرسمية المعتمدة في منظمات هيئة الأمم المتحدة. إن مشاعر الاعتزاز باللغة العربية التي يخلفها خطاب رئيس عربي في محفل دولي باللغة العربية، من أعود المشاعر نفعا على التعريب.

ويضيف بعضهم إلى هذه المتطلبات إنشاء مركز رئيسي للتعريب والترجمة والنشر تكون مهمته نقل العلوم والتقنيات الحديثة إلى العربية. فيوفر المراجع والمصادر العلمية المعربة في جميع التخصصات على المستوى الوطني والقومي.

ويمكن ان يكون صلة وصل بين الجامعات والمؤسسات العلمية في القطر، وبين مركز أكبر يقوم بالمهمة إياها على المستوى القومي... ولعل المركز العربي للتعريب والترجمة والنشر ومقره دمشق والمركز العربي للوثائق والمطبوعات الصحية ومقره الكويت، التابعين للجامعة العربية، يمكن أن يكونا نواة للمركز القومي المرتجى، إذا ما دعما بالإمكانات العلمية والمادية اللازمة.

٣ ـ الأحزاب السياسية العربية:

الشيء الذي نفتقده في وطننا العربي اليوم، أن الأحزاب فيه لم تجعل الإصلاح اللغوي عامة ـ والتعريب خاصة ـ واحدا من أهدافها، أو مطلبا من مطالبها. مع أن الحركة الوطنية وأحزابها السياسية في بدايات هذا القرن أنزلت قضية اللغة العربية منزلة المطلب الوطني الذي لا يقل أهمية عن المطالب الاقتصادية والاجتماعية، وكانت «جزءا هاما من برامجها السياسية، وعلى هذا الأساس طالبت الجلسة العامة للمؤتمر الإسلامي المنعقد بالقدس سنة (١٩٠٧) بجعل العربية اللغة الرسمية في الأقطار العربية.. ونادى المؤتمر الأول للطلبة العرب المنعقد في باريس سنة (١٩١٣) باعتماد اللغة العربية في البرلمان العثماني. وطالب حزب الأمة الذي رأسه سعد زغلول سنة (١٩٢٦) باستعمال اللغة العربية دون غيرها في التعليم والتربية... وكذلك سيكون شأن الأحزاب الأخرى».

ولكن يبدو أن الأمر لم يكن كذلك بعد الاستقلالات الوطنية «إذ تخلت القوى الثورية الجديدة، وحتى الديمقراطية والإصلاحية عن خوض معركة اللغة، وكأن الأمر لا يعنيها في شيء وإذا كانت الأجيال الأولى من القوميين قد خاضت معركة الدفاع عن العربية، فقدم العديد منها جهودا خيرة، فإننا لانجد مثل هذا الاهتمام في العقدين الأخيرين خاصة».

صحيح أن مؤسسات رسمية كلفت بعد الاستقلالات هذ العبء، مثل مجامع اللغة العربية والمراكز التعريبية التابعة لجامعة الدول العربية، لكن هذه المؤسسات تظل ـ على ما يحمد لها من الغيرة والحمية على العربية والتعريب ـ

دوائر رسمية، تخضع لما تخضع له الدوائر الرسمية الأخرى من مقومات مكتبية وإجرائية. ولا تستطيع أن تقوم بما تقوم به الأحزاب من نشر الوعي والاهتمام بين أوساط المجتمع وفئاته كافة.

المطلوب من الأحزاب السياسة العربية أن تجعل التعريب أحد مطالبها، ولعل بعض الأحزاب العروبية لم تعرض لهذا الأمر لاعتقادها بأن قضية العربية قضية فوق النقاش وليست موضع أخذ ورد. هذا صحيح، لكن التعريب الشامل ـ وهو جبهة متقدمة في معركة العربية ـ ليس كذلك عند الكثرة، فمازال موضع تساؤل بريء أو خبيث. لقد طالب رئيس مجمع دمشق السابق رحمه الله ان نعود بالغيرة على العربية إلى ما كنا عليه قبل خمسين عاما. وأسف بعضهم من أنه «سرت بين المجتمع (في بعض الأقطار) نظرة غير محترمة لمعلم اللغة العربية. كما أن بعض الأقطار تدفع له أجرا أقل من أجر مدرس العلوم». وفي حين رفعت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم شعار (اللغة العربية لغة العلم سنة ٢٠٠٠) قامت إحدى الأقليات بمظاهرة في إحدى العواصم العربية ضد قانون التعريب الشامل الذي أصدره مجلس الشعب فيها. وهذا ما يقوي مطالبتنا بأن يكون التعريب وإنجازاته من صلب الأهداف التي تسعى إليها الأحزاب العروبية والوطنية، لأنه في تلك الحالة سيدخل في إطار التثقيف السياسي والتوعية التي تجعل القضية حية على الدوام، وتخلق الاستعداد النفسي اللازم لدفع عملية التعريب إلى الأمام.

إن ما من حزب عربي إلا ويعلن تمسكه بالجذور العربية واعتصامه بالأصالة العربية، فأي معنى لذلك التمسك والاعتصام إذا كانت أعمق جذورنا وأبرز عناصر وحدتنا ـ أعني لغتنا العربية ـ لا تحتل مكانها الصحيح على ألسنة أبنائها وعلى سطور مؤلفاتهم العلمية.

إن تبني الأحزاب العروبية والوطنية لقضية التعريب يرقى بها إلى مستوى الثوابت التي لا تقبل المساومة، ويجعلها من المقاييس التي تقاس بها فعالية الحكومات ومصداقية توجهها العربي والوطني. إن الغاية التي نسعى إليها في هذا الصدد هي أن يصبح التعريب رأيا عاما عربيا يفرض ذاته على مراكز القرار التشريعي والتنفيذي في الوطن العربي. «فلو أن الأحزاب السياسية والمنظمات الجماهيرية والتكتلات النيابية اتخذت قضية إنجاح التعريب من بين العناصر الكبرى لبرامجها الدعائية والعملية، فربطت بينه وبين قضايا التنمية والحريات الدستورية والديمقراطية لتسلك قضية التعريب بفضل ذلك سبيلها إلى الرأي العام».

ولا يجوز أن يفهم من كلامنا السابق أن قضية التعريب لم تنل من قرارات القيادات السياسية أو الحكومات العربية. فالحق يقال أن ثمة قرارات سياسية وحكومية أساسية وهامة قد اتخذت لصالح التعريب. فما من مؤتمر لوزراء التعليم العربي أو الصحة أو لرؤساء الجامعات العربية إلا وأصدر من التوصيات ما هو كفيل لو عمل به لأن ينجز مشروع التعريب. وعلى رأس تلك القرارات وأهمها قرار المجلس الأعلى لدول مجلس التعاون الخليجي الذي اتخذ في مسقط عام ١٩٨٥ والذي ينص على «تعريب التعليم العالي والجامعي بكل

فروعه وتخصصاته كلما كان ذلك ممكنا».

لكن الشيء اللافت للنظر أن تلك القرارات الصائبة والرشيدة لم تأخذ حقها من المتابعة والتنفيذ، فبقيت قضية التعريب تسير ببطء وكأنها تراوح مكانها، فإن ما أنجز في هذا العقد المنصرم من السنين لا يرتفع أبدا إلى مستوى ذلك القرار الحضاري الكبير.

إن من المعقول جدا تفسير عجز الأجهزة التنفيذية عن إنجاز التعريب بغياب المجموعات الضاغطة التي تتابع تلك الأجهزة وتراقب سير عملها، فتمد يد العون لمن يخلص العمل، وتشهر قلم النقد على من يتقاعس أو يقصر. فقد علمتنا التجارب أن المتحفظين على التعريب لا يقولون (لا) للتعريب، لكنهم يضعون العصي في العجلات بمهارة فائقة. إنهم يتكلمون قليلا ويعرقلون كثيرا. أما أنصار التعريب فهم يتكلمون كثيرا ويعملون قليلا.

لذلك فإني أقترح على كل المهتمين بقضية التعريب والمناصرين لها الالتقاء والانضواء ضمن مجموعات أو جمعيات فكرية ضاغطة في كل قطر، تكون مهمتها متابعة قضايا التعريب في قطرها. تدعو إليه، وتذكر به، توضح مخاطر التقصير والتباطؤ فيه، تحاور المتحفظين وتزيل مخاوفهم، وتشد من أزر المعربين من أساتذة جامعات ومسؤولين وتكبر جهودهم. تتصل بالسلطات المسؤولة والهيئات والنواب ووسائل الإعلام. تبين الإنجازات وتشارك في تذليل العقبات، تحمي القرارات التي اتخذها المسؤولون العرب حول التعريب، وتدفع بها باتجاه التنفيذ والتطبيق.

إن بروز جماعات الضغط من أهم مظاهر المجتمعات العصرية، ولقد شهدنا بارتياح قيام جماعات ضغط لحماية حقوق الإنسان، بل ولحماية الحيوان. فهل سننجح في إقامة جماعات ضغط لمناصرة (التعريب) الذي هو من أبرز وأعقد همومنا الحضارية؟

وبعد.. فلابد من التذكير أخيرا بأن الأصل في كل مشروع حضاري هو الإنسان. فالإنسان العربي المؤمن بأمته عقيدة ولغة، ماضيا وحاضرا ومستقبلا، هو الدعامة الأساسية للتعريب. وهو الذي ينقل إيمانه إلى الهيئات والقيادات والحكومات، هو الذي ينقل القضية من حيز الفكر إلى حيز الفعل الخلاق، هو الذي يرابط على ثغر من ثغور العربية ويحاذر أن تؤتى من قبله. إنها قضية نبيلة لأنها في النهاية قضية الوجود العربي الفاعل في الحضارة الإنسانية وأعتقد جازما أن كل أشكال التقدم العلمي والاقتصادي لا قيمة لها إذا خسرنا وجودنا العربي المتميز، فما قيمة الحياة إذا كسبنا العالم وخسرنا أنفسنا؟!

أزمة التحليل النفسي

أم غروب الفرويدية

● الدكتور خلف محمد الجراد

لم يعد الاهتمام بالتحليل النفسي مقصورا على من يتصل عملهم به من قريب أو من بعيد، بل إن فئات كثيرة من الناس ــ على تفاوت ثقافتهم ــ كثيرا ما يتحدثون عنه. وكثيرا ما يذكرون اسم سيجموندفرويد (١٨٥٦ ــ ١٩٣٩) واضع أصوله. فقد ذاع صيت هذا العلم وصاحبه، وشاعت بعض نظرياته ومفرداته شيوعا عجيبا في السنوات الأخيرة، حتى لقد كثر ورود الإشارة إليها في الصحف السيارة واتخذت بعض معطيات هذا العلم ونتائجه محورا يدور حول كثير من القصص وأفلام السينما.

وتداولت الألسن بعض مصطلحات التحليل النفسي في اللغة اليومية، حتى كادت أن تصبح مضغة في الأفواه، يجبه الناس بها بعضهم بعضا ويستخدمونها استخداما صحيحا وغير صحيح، في كل مناسبة أو من غير مناسبة.

يعجب المرء لهذا الذيوع وتأخذه الدهشة من هذا الترحاب بالتحليل النفسي، بعد أن قامت الدنيا من قبل حين أعلن فرويد بعض نتائج أبحاثه على الملأ. فلم يكن لتلك الآراء التي نادى بها سوى الاستنكار والمعارضة، وسوى سيل من النقد اللاذع والنفي الشديد. وبعد أن نشر فرويد وزميله بروير نتائج أبحاثهما في كتاب بعنوان «دراسات في الهستيريا» عام ١٨٩٥، واجه (وزميله) كثيرا من النقد لما ذهبا إليه من أن سبب الهستيريا علة نفسية، فاضطر لتعديل طريقته ــ التي كانت تقوم على أسلوب التنويم المغناطيسي ـ عن طريق ترك المريض يتحدث حديثا حرا من غير قيد في حالة الصحو. وشرع فرويد يعمل في علاج مرضاه بهذه الطريقة التي أطلق عليها اسم التحليل النفسي، واهتدى خلال بحثه هذا إلى عدد من العناصر أو العوامل النفسية المؤدية إلى المرض، كما وُفق إلى وضع أصول العلاج، التي مازال يتبعها في الجوهر أغلب المحللين في بلدان العالم المختلفة.

وكانت السنوات الثلاث أو الأربع الأخيرة من القرن الماضي أكثر السنوات إنتاجا في حياة فرويد. ففي تلك السنوات لم يهتد فرويد إلى مبادىء طريقة العلاج بالتحليل النفسي وحسب، بل وضع نظرية الكبت وتحدث عن اختفاء الرغبات الفطرية في أعماق النفس حتى يتسق (يتكيف) الفرد مع أوضاع الأسرة والمجتمع الذي يعيش فيه، كما أنه في دراسته للظاهرات السيكوباثولوجية (المرضية ـ النفسية) في الحياة اليومية، تتبع تأثير الكبت على الذاكرة، وفسر كثيرا من أشكال النسيان واللبس وفلتات اللسان والقلم في الحياة العادية. وإلى جانب هذا وذاك رسم الخطوط الأولى للنظرية الجنسية في نشوء الأمراض النفسية. وهكذا وضع فرويد العمد الأساسية التي قام عليها بعد ذلك صرح التحليل النفسي بأكمله (١). ونشر فرويد في عام ١٩٠٠ كتابه «تفسير الأحلام» (٢)، الذي يُعد أول محاولة علمية لدراسة ظاهرة الحلم. وبظهور هذا الكتاب لم يعد التحليل النفسي مقتصرا على كونه طريقة لعلاج الاضطرابات النفسية، بل أصبح تحليلا منظما لسيكولوجية أعماق الطبيعة الإنسانية، تنطبق قوانينه وحقائقه على ما يجري في عقول المرضى والأصحاء على السواء، رغم ما بين هؤلاء وأولئك من اختلاف يقتصر أمره على الدرجة والكم لا على النوع والكيف.

وكانت أهم نتائج هذه الدراسة هو أن الحلم صورة صادقة، رغم ما يعتريها من تمويه، عن الحياة اللاشعورية للعقل الإنساني، وأنه يمكن تفسير هذه الأحلام

تفسيرا يخضع لأصول وقواعد خاصة(٣).

أدى انتشار التحليل النفسي إلى انعقاد أول مؤتمر دولي للمشتغلين به بمدينة سالزبورغ عام ١٩٠٨. ثم أخذ التحليل ينتشر بعد ذلك في بلاد كثيرة كان منها كندا والهند واستراليا، وغيرها من بلاد أوروبا وأمريكا. وعند نشوب الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ كان فرويد قد أصدر مجموعة من الكتب والمقالات، التي ضمت أغلب النتائج التي اهتدى إليها من اشتغاله بالعلاج وملاحظاته السريرية، كان منها كما أسلفنا كتابه عن «تفسير الأحلام»، ثم كتاب «الظاهرات النفسية المرضية في الحياة اليومية» (١٩٠٤)، ثم كتاب «الفكاهة وعلاقتها باللاشعور»، وكتاب «ثلاث مقالات عن نظرية الميول الجنسية» عام ١٩٠٥ (٤)، ثم كتاب «الهذيان والحلم» (١٩٠٧)، وهو دراسة لحياة الفنان اللاشعورية وعلاقتها بالإنتاج الفني. كما نشر في عام ١٩١٣ كتابه «الطوطم والتابو» (٥) ويبحث فيه نشأة العقائد والأديان في الشعوب البدائية.

استأنف فرويد إنتاجه عقب الحرب الكونية الأولى بعدة كتب أكملت أو عدّلت آراءه السابقة. فظهر له عام ١٩٢٠ كتاب «ما فوق مبدأ اللذة»(٦)، الذي يناقش مسألة الصراع الدائم بين الحب والكراهية، أو بين الغرائز الجنسية وغرائز العدوان أو بين غرائز الحياة وغرائز الموت. وفي عام ١٩٢٣ نشر كتابه عن «الأنا والهو» وفيه وضع الصيغة الأخيرة لما قال به عن العوامل الدينامية في الحياة النفسية ـ هذه الحياة التي يقوم فيها النشاط أبدا على الصراع والتوازن بين الميول الفطرية التي توجد في أعماق النفس، التي دعاها بالـ «هو»، وبين ذلك الجانب من النفس الذي يدرك العالم الخارجي ويتصل به، وهو ما أطلق عليه اسم «الأنا»، وبين الجانب الآخر منها، الذي يرضى عن أفعال المرء أو يؤنبه عليها ـ «الأنا الأعلى»(٧).

وفي عام ١٩٢٧ نشر كتابه «مستقبل وهم»، وفي عام ١٩٣٠ كتابه «الحضارة ومتاعبها»، وهما كتابان يكملان ما كان قد عرضه من قبل في كتابه عن «الطوطم والتابو» حول أصل العقائد والقيم والأخلاق في الجماعة.

الحرب العالمية والتحليل النفسي:

كان من آثار الحرب العالمية الأولى أن بدأ الأطباء يفتحون عيونهم على أهمية التحليل النفسي. إذ بدأوا يشاهدون ما يصيب الجنود من عصاب ومن صدمات، وبدأوا يسلمون بوجود العوامل النفسية التي تؤدي إلى مثل تلك الاضطرابات، كما أخذوا يعالجون بعضها بما كانوا يدركونه من مبادىء التحليل وتعاليمه. ولم يقتصر الأمر على فطنة الأطباء إلى أهم نظريات فرويد وطريقته في العلاج، بل إن كثيرا من رجال العلم والأدب أخذوا ينظرون إلى التحليل نظرة تدرك ما فيه من فائدة وما ينطوي عليه من أهمية.

وهكذا أقبل العالم في ثلاثينيات هذا القرن على عهد تأثرت فيه كثير من نواحي التفكير والتطبيق بنظريات التحليل النفسي واستنتاجاته. وبدا ذلك واضحا كل الوضوح في الطب وفي عالم النفس وفي الفنون المختلفة من تمثيل وتصوير وموسيقى، وفي العلوم الاجتماعية وعلوم التربية وعلوم الأجناس ودراسة الشعوب وغير هذا وذاك فمثلا تأثرت النظريات

التربوية الحديثة والمعاصرة تأثرا شديدا بالتحليل النفسي وأساليبه، ولم يقتصر الأمر على طرائق التربية ونظريات التعلم في المدارس (٨)، بل تعداه إلى موقف الآباء والأمهات من طرق تنشئة أبنائهم في مختلف مراحل النمو. كما فطن الناس إلى ضرورة علاج الاضطرابات النفسية ومشاكل السلوك التي تعرض للصغار، فأدى هذا إلى انتشار العيادات النفسية وإلى النظر إليها من حيث إنها خدمة لازمة ينبغي أن توفرها السلطات التعليمية.

أما من الناحية الطبية فقد أصبح التحليل النفسي كطريقة للتشخيص والتفسير وكطريقة للعلاج أمرا لا يكاد أحد ينكر قيمته وجدواه. وقد ازداد عدد الأطباء النفسيين بعد أن كانوا في أواسط هذا القرن قلة وازداد الوعي بالاضطرابات النفسية وضرورة العلاج. وانتشرت حالات القلق والاكتئاب والمخاوف وانعكاساتها في المجتمع الحديث على الحياة الأسرية وكثرت الخلافات الزوجية وازدادت مشاكل الأطفال إضافة إلى الأعراض الجسمية النفسية المنشأ، وغير ذلك (٩). وليس من شك أن التحليل النفسي هو الطريقة التي كشفت عن سر نشوء الأمراض «العصبية» الشائعة مثل الاضطرابات الهستيرية، وعصاب القلق والاكتئاب، والمخاوف المرضية، والأفكار الملازمة المتسلطة، كما فسرت العلة لكثير من المصاعب الجنسية والنزعات الإجرامية. ونتيجة للتحولات الكبرى في طرائق التشخيص والعلاج «بدأ استخدام التحليل النفسي في علاج طائفة من الأمراض الوظيفية مثل الربو والصداع واضطرابات القناة الهضمية بل بعض الحالات الروماتزمية والأمراض الجلدية. ونشأ من هذا اتجاه جديد في الطب هو الاتجاه النفسي البدني، الذي قد يطغى مع الزمن على الطب بأجمعه»(١٠).

ويطول بنا الحديث عن آثار التحليل النفسي في ميادين الثقافة الإنسانية المختلفة، مثل الدراسات الاجتماعية أو الآداب والفنون، ويكفي أن نشير هنا إلى الأبحاث المتعلقة بالألسنية والبنيوية، ومسألة اللاوعي في الصورة الشعرية، ومنعكسات الحالة النفسية واللاشعور في الإبداعات الفنية، خصوصا في الفن السريالي والكتابات الحرة والإبداع القصصي والروائي والمسرحي، وغيرها من الأجناس الأدبية أو الفنية (١١).

ورغم ذلك كله، أعلن كثيرون صراحة أنه «لا يجوز إعطاء التحليل النفسي قدرة خارقة. كما أنه لا يمكننا التأكيد على أن كل شيء قابل للدرس بوساطة مفاهيم التحليل النفسي» (فرنسيس باش - «انطلاقا من فرويد»، باريس ١٩٦٩).

أضواء على أزمة التحليل النفسي:

يمكن القول دون مبالغة إن التحليل النفسي - الفرويدي ظهر إلى الوجود بعد ولادة قيصرية عسيرة، وإنه عانى منذ سنواته الأولى مشكلات كبيرة، وتعرض لهزات وانتقادات واسعة النطاق، وإن كانت غير متساوية العمق والقوة والتأثير. وكان في مقدمة آرائه ونظرياته، التي لاقت مجابهة عنيفة ما يتصل منها بمسألة الغرائز الجنسية، وخاصة تلك التي كانت «تختفي» في أعماق النفس نتيجة «للكبت» الذي تتطلبه التربية والدين والحضارة. وكانت أهم أطروحاته تُركز على وجود الميول الجنسية عند الطفل. وكان أول ما فاجأ به الناس هو

تقريره أن الرغبات الجنسية، كما يقصد الناس جميعا بهذا اللفظ، تثور بنفس الطفل وتوجد بها وجودا لاشك فيه منذ مطالع الحياة وقد اعتمد في إثبات هذا الرأي على كثير من البراهين من «الحالات المرضية»، التي كان يعالجها(١٢).

في عام ١٩١٤ أصدر فرويد كتابه «ما فوق مبدأ اللذة» وطلع فيه بفرضية عجيبة، مفادها أنه إذا كانت الغرائز تهدف إلى العودة بالكائن الحي إلى أحواله السابقة، فلا بد أن في الإنسان نزعة تهدف إلى العودة به إلى الحالة السابقة لكل الأحوال، ألا وهي حالة المادة الجامدة، أي أن الموت هو غاية كل كائن حي. والحياة تؤدي آخر الأمر إلى الموت وتسعى إليه، والكائن الحي يسعى حثيثا نحو السكون، أي نحو الموت والعدم والفناء. مؤكدا أن غريزة الموت صامتة ساكنة لاتظهر نشاطها بل تعمل خافية في أعماق الكائن. لكن هذا التفسير لم يكن ليقنع أحدا. حيث لاقت هذه النظرية (عن غريزة الموت) كثيرا من النقد حتى بين المحللين أنفسهم، وأنكر كثير منهم التسليم بوجود نزعة أساسية في نفس الإنسان تنتهي به إلى القضاء على نفسه وتناقض لب الحياة وحب البقاء. ويندرج في هذا الإطار تقريره أن «النزعة إلى العدوان استعداد فطري غريزي قائم بذاته في نفس الإنسان». وكان نقد العلماء والباحثين ورجال المجتمع والشخصيات الدينية والأدبية حادا لهذه الفرضية الخطيرة، الذين يرون في السلوك العدواني نتيجة لظروف البيئة التي ينشأ فيها الفرد، وعوامل الحضارة التي يتأثر بها. وهم يذهبون إلى أن كل العدوان يرجع إلى التعجيز والإحباط والعوائق الخارجية (١٣).

طبعا إن المقام لا يتسع هنا للتحدث عن الخلافات الشديدة بين فرويد ومناوئيه ونقاده الكثيرين، وفي طليعتهم «آدلر» و«يونغ» والفرويديون الجدد (ك. هورني، أ. كاردينر، وإريك فروم). مشيرين بصفة خاصة إلى إريك فروم Erich Fromm العالم الأمريكي، من أصل ألماني (١٩٠٠ ـ ١٩٨٠)، الذي بدأ في سنة ١٩٢٥ في ممارسة التحليل النفسي وفق منهج فرويد. «إلا أنه بتطبيقه مبادىء التحليل النفسي على المسائل الاجتماعية والثقافية أخذ يعترض على الاستغراق الفرويدي في الدوافع اللاشعورية وإهماله العوامل الاقتصادية والاجتماعية المؤثرة في الذهن الإنساني»(١٤).

إن كتاب إريك فروم «أزمة التحليل النفسي»: دراسات حول فرويد وماركس وعلم النفس الاجتماعي» الذي صدر في نيويورك سنة ١٩٧٠، وترجم إلى العربية بدمشق سنة ١٩٨٦ (١٥) يُعد أفضل تلخيص وأعمق تحليل لمؤلف متخصص ومشتغل في تطبيقات التحليل النفسي. حيث اختلف مع المعالجة السيكولوجية الفرويدية التي ترى الظواهر الحضارية كامنة في العوامل السيكولوجية الناجمة عن الدوافع الغريزية التي تتأثر بالمجتمع عبر ظاهرة الكبت. ورأى أن الشخصية ليست نتيجة التكيف السلبي مع الظروف الاجتماعية بل نتيجة التكيف الديناميي على أساس العناصر، التي هي إما موروثة بيولوجيا في الطبيعة الإنسانية، وإما أنها أصبحت موروثة نتيجة التطور التاريخي.

وفي تحليله لمدرسة «سيكولوجية الأنا» Ego Psychology وجد فروم أنها لا تُنشىء تقدما في التحليل النفسي بل تقهقرا. «إنها بحد ذاتها سيكولوجية

تكييــف التحليــل النفسي مـــع العلــم الاجتماعي في القرن العشرين ومع الروح السائدة في المجتمع الغربي»(١٦).

ويطرح فروم (في معرض تحليله لأزمة التحليل النفسي) التساؤل التالي:

هل رأى فرويد العامل الأخلاقي جزءا جوهريا من صورته لـلإنسان؟ ويجيب عن هذا السؤال بالنفـي. فالإنسان ـ وفق رؤيـة فرويـد ـــ ينمو حصرا تحت تـأثير مصلحتـه الذاتيـة، التي تتطلـب إشباعـا أفضل لدوافعه اللبيبـدية، بشرط دائم هو ألا تعرض اهتمامـه بحفظ الـذات للخطر («مبدأ الواقع»). أما تفسير فرويد السلطة «الضمير»، فإنه يُفضي إلى جعل كل المعايير الأخلاقية نسبية (١٧).

«فرويد: مَنْ أغوى مَنْ؟»

اشتـدت الهجمـة على التحليـل النفسي كنظرية وأساليب واستنتاجات، بل جرى التشكيك في صحة وصدقية الشواهد التي ساقها فرويد لتدعيم آرائه. وتحت عنوان مثير للانتباه: "Freud: Who Seduced Whom?"

ـــ «فـرويـد: من أغـوى مـن؟» كتـب مورتون سكاتزمان دراسة في عام ١٩٩٢ (١٨)، شكك فيها بـ «مسببات الهستريا»، التي أرجـع فرويد جذورهـا إلى التجارب الجنسية الطفليـة. لكنه تنصل مـن وجهة النظر هـذه واستبدلها بنظـريات أخـرى، صارت بدورها ذات أهمية بـالغة بالنسبة لتطور التحليل النفسي الحديـث. ففي عام ١٩٢٥ اعترف فـرويد «بخطـأ» الفكـرة، التي كان قد أطلق عليها بداية اسم «نظرية الإغواء». وقال إنه كان يمكن أن يتسبب في نتائج وخيمـة بالنسبة لعمله كلـه. وكتب فـرويـد يقول إنـه تحت تـأثير «الإجـراء التقني» الـذي كان يستخـدمه في السـابق كان أغلب مرضـاه يبتعثـون من طفولتهم مشاهـد تعرضوا فيها لإغـواءات جنسية من قبل البالغين. «وفي حـالة الفتاة فدائما وأبدا ما ينسـب هذا الإغواء إلى الأب». على أنـه قـال إنه اضطـر في وقـت لاحـق «إلى الاعتراف بـأن مشـاهد الإغـواء هـذه لم تحدث أبدا»، وأنها كانت متخيلة فحسب. لكـن فـرويد لم يفسر كيـف استطـاع أن يكتشف زيف هذه القصص.

ويضيف مـورثون سكاتزمـان: أيقنت أن التوليفـة الفرويـدية المسماة «بنظـرية الإغواء» هـي تسمية مغلوطة، من حيث إن النظـرية تبـدو وكـأنها تشمل المجمـوع الكـامـل للتجـــارب الجنسيــة المحتملـة الحدوث في فترة الطفـــولــــة، بما فيهـــا الاغتصـاب أيضـا. وهذه النظـرية ربطـت الهستريا بأي تجربة يتعرض فيها الطفل للإثارة الجنسية المبكـرة من قبل شخص آخر.. وعنـدما أعدت قراءة أوراق فـرويد لعام ١٨٩٦، والتـي عرض فيهـا نظريـة الإغواء للمرة الأولى، أيقنت أن مرضاه لم يخبروه بتجاربهم الجنسيـة عن الإغـواء وإنما استنتج هـو بالأحـرى من تحليلـه لأعراضهـم أن لديهم مثل هـذه التجارب (١٩).

وعلى هـذا فمن الـواضـح (من خـلال دفاتره العـلاجية) أن مرضاه لم يقـوموا بتذكر التجارب الجنسية المبكرة المزعومة سواء قبل جلساتهم مع فـرويد أو بعدها، والتي حدثت حسبما يزعـم ـ قبل بلوغهم الرابعة من العمر.

ويأتي سكاتزمـان بشواهد أخرى على أن هـذه «التجـارب» كـانـت مـن قبيـل المتطلبات لتفكير فـرويد أكثـر من كـونها ذكريـات لمرضاه. وبعبـارة أخرى يمكـن القول إن فرويد لم يكـن يستمع لروايات

من المرضى الهستيريين عن صدمات في الطفولة المبكرة، بل «يستنبط» هذه الصدمات.

الواقع أن هذه المسألة حاسمة بالنسبة لمدرسة التحليل النفسي برمتها:

ففرويد قال في وقت لاحق إن مرضاه اخترعوا قصصا عن الإغواء. ولكن من الواضح أن فرويد هو الذي اخترع ذكريات معينة من عنده.

لماذا، إذن، اخترع فرويد روايات مرضاه؟ دعنا نطبق عليه ذلك المنطق نفسه الذي طبقه على مرضاه السابقين. فوفقا لنظرية فرويد، ربما كان يخفي رغباته المكبوتة «لإغوائهم» أو «خداعهم»، بروايات تفيد بأنهم قد «انتهكوا» جنسيا في الطفولة. إن الأمر يبدو كما لو أن تفكيره قد أكمل الدائرة بأن «التهم ذيله» أو حكايته. فإذا لم يكن مرضى فرويد قد أخبروه بهذه الروايات على الإطلاق، فإن ما يعد اليوم شواهد قوية على وجود عقدة أوديب لم يكن له وجود قط (١٩).

إن أشياء أخرى مماثلة يمكن إيجادها في كتاب إلن استرسن «السراب الخلاب: بحث في أعمال سيجموندفرويد» (محاكمة مفتوحة). وكذلك في كتاب «المصداقية في النظرية السريرية للتحليل النفسي» بقلم أدولف غرونباوم، فيلسوف العلوم المرموق والأستاذ في جامعة بيتسبرغ. وهو عبارة عن تهديم عويص وهادئ لمقام التحليل النفسي كعلم، يُفند بأدلة قوية «الهفوات الفرويدية» الكبرى، التي تتضمن الفرضيات الرئيسة (أو النظريات) في التحليل النفسي: نظرية العصاب، ونظرية الحلم ونظرية الهفوات. وكلها معرضة للخطر بسبب فشل فرويد في إثبات علاقة سببية بين الكبت والمرض. «ولهذا السبب فإن أساس التحليل النفسي متقلقل»(٢٠).

فرانك سولواي، باحث زائر لعلوم التاريخ في معهد ماساشوستس للتكنولوجيا، وناقد لطرائق فرويد منذ زمن طويل، يتخذ نظرة أكثر إيحائية فيقول: «إن علم النفس مبني على رمال رخوة. إنه أشبه بفندق ذي عشرة طوابق يغوص في أساس غير سليم. ويقيم المحللون في هذا المبنى وتقول لهم إن المبنى يغوص، فيقولون: إننا بخير لأننا في الطابق العاشر» (٢١).

«ولكن هل حقا مات فرويد؟»

في تشرين الثاني ١٩٩٣، نشرت مجلة «نيويورك رفيوز» مقالة تهجمية لفريدريك كراوس، عالج من خلالها نظريته المعادية تماما لآراء فرويد، وفي الوقت عينه، نظم أحد أساتذة الأدب في جامعة كاليفورنيا استطلاعا كبيرا لصالح مجلة «التايم» الأمريكية، عبر سؤال طرحه على عدد كبير من طلابه وهو: «هل حقا مات فرويد؟»، ويبدو أن الإجابات كانت لمصلحة هذا الأخير، إذ بدا أن تأثيره مازال قائما في المشهد الفكري العام، وفي الثقافة الجامعية العميقة، في جامعات ومعاهد الولايات المتحدة الأمريكية. ففي إحصاء آخر يعود لعام ١٩٩٢، تبين أن ٣٨٪ من أساتذة الأدب في الجامعات الأمريكية يعتمدون على نظرية التحليل النفسي في تفسير قضايا أدبية مُعينة.

ويجدر بالذكر أن معرضا كبيرا سيُفتتح في خريف ١٩٩٨ تحت عنوان «فرويد، أزمة وثقافة» في مكتبة

الكونغرس الأمريكي، في واشنطن، حيث تحفظ منذ ١٩٥٠، كل ملفات ومخطوطات سيجموندفرويد. وقد صرح السيد هارولد بلوم المسئول عن محفوظات فرويد في المكتبة أن الكرسي الذي استخدمه فرويد لمعالجة مرضاه سوف يُنقل من لندن إلى واشنطن للمناسبة. ويدافع بلوم عن فكرة المعرض وأهدافه قائلا: «لم يدخل علم التحليل النفسي في المجتمع وحسب، إنما التعابير المُستخدمة باتت في صلب المفردات الاجتماعية والسياسية. نتحدث دائما عن «الإسقاط السياسي» وعن «إنكار» ونفي حقوق الآخرين مثلا لنفسر نظرية العنصرية لدى الشعوب.

من هنا، للمعرض أهداف تربوية وتثقيفية، وفي عرضنا لفرويد ولنظرياته، نكون أيضا في حالة «تفنيد» و«إسقاط».

ومن ناحية أخرى، دخلت في اللعبة مجموعة كبيرة من المعارضين (حيث تضم حوالي خمسين باحثا) من بينهم حفيدته صوفي فرويد، ولا ترى هذه المجموعة في المعرض سوى استحضار لعالم فرويد المنهار وبعث «أسطورته البطولية» الزائفة (٢٢).

والحقيقة الثابتة أن فرويد يتلقى ضربات قاسية في الآونة الأخيرة، لكن المحللين النفسيين الأمريكيين ينكرون أن أهميته قد ذوت وتلاشت نتيجة لذلك، يقول جورج هـ. أليسون، المحلل في سياتل: «أعتقد أن تأثير فرويد في الصحة العقلية والعلوم الإنسانية أكبر بكثير مما كان عليه منذ ٤٠ سنة. وإني أسمع الكثير مما كُتب وقيل عن فرويد». ويشير أليسون إلى وجود أكثر من مائتي علاج عن طريق التحدث والتداعيات الكلامية تتنافس في سوق الصحة العقلية في الولايات المتحدة. ويجري من ١٠ إلى ١٥ مليون أمريكي نوعا من المعالجة بوساطة التحدث، ويجادل بأنها تستند إلى المبادىء الفرويدية، رغم أن الكثير من الأشخاص الذين يتصدرون هذه الحركات هم ضد فرويد رسميا» (٢٣).

أخيرا، يمكن القول إنه مع كل تأثيرات فرويد ونفوذه، فإن الاستهانة به أصبحت شائعة من جانب زملائه والمرضى على حد سواء، وإن ما ورثه لم يثبت حتى الآن على أنه علم من العلوم. وقد يتكشف في المطاف الأخير أن التحليل النفسي وجميع تفرعاته لا يمكن الاعتماد عليها أكثر من الاعتماد على علم دراسة القحف (الجمجمة) أو التنويم المغناطيسي أو على أي من العلوم الزائفة الأخرى التي لا حصر لها، والتي قدمت ذات يوم أجوبة غير موثوقة أو عزاء كاذبا» (٢٤).

أما إثبات كذب فرويد وزيف نظرياته، وتهافت فرضياته وتجاربه واستنتاجاته في ميدان التحليل النفسي، فلن يكون بسيطا وسهلا، بل هو من المسائل الشائكة العويصة، التي تتطلب مزيدا من الوقت ومن الدراسات الموضوعية المحايدة.

أ ـ «هوامش البحث ومصادره»:

١ ـ انظر «مقدمة المترجم» الدكتور إسحق رمزي لكتاب سيجموند فرويد ـ «مقدمة في التحليل النفسي»، دار المعارف بمصر، ١٩٥٠، ص ٥ ـ ١٩.

٢ ـ يمكن للقارىء الكريم الرجوع إلى كتاب سيجموند فرويد ـ «تفسير الأحلام»، ترجمة مصطفى صفوان، مراجعة مصطفى زيور، دار المعار بمصر، ط ٢ (للترجمة العربية) ١٩٦٩.

٣ ـ «مقدمة المترجم» الدكتور إسحق رمزي، ص ١٩، وانظر كذلك: سيجموند فرويد ـ «حياتى والتحليل النفسي»، ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف بمصر،

ط٢ (منقحة) ١٩٦٧.

٤ــ ترجم هذا الكتاب إلى العربية سامي محمود علي تحت عنوان «ثلاث مقالات في نظرية الجنسية» وراجعه مصطفى زيور، وصدر عن «دار المعارف بمصر» ١٩٦٣.

٥ــ أرى أن ترجمة بوعلي ياسين لكتاب سيجموند فرويد ـ «الطوطم والتابو»، الصادرة عن «دار الحوار» باللاذقية (سوريا) عام ١٩٨٣ من أفضل الترجمات العربية وأدقها اصطلاحا وأسلوبا.

٦ـ كتاب سيجموند فرويد ـ «ما فوق مبدأ اللذة» نقله إلى العربية الدكتور إسحق رمزي في عام ١٩٥٢ (دار المعارف بمصر)، ثم أعاد إصداره في طبعة ثانية عن الدار نفسها سنة ١٩٦٦.

ب ـ «هوامش البحث ومصادره»

٧ــ لمزيد من التفصيل حول مدارس علم النفس بعامة، ومدرسة التحليل النفسي بخاصة، انظر: الدكتور فاخر عاقل، مدارس علم النفس، بيروت، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٧١، خصوصا الفصل السادس «التحليل النفسي والمدارس المتصلة به»، ص ١٧٢ ـ ٢٣٩.

٨ــ انظر في هذا السياق: نظريات التعلم (دراسة مقارنة)، تحرير: جورج إم غازدا وريموندجي كورسيني ومشاركة مجموعة من الكتاب الآخرين، ترجمة الدكتور علي حسين حجاج، مراجعة الدكتور عطية محمود هنا، سلسلة «عالم المعرفة»، رقم ٧٠، ذو الحجة ١٤٠٣ ــ المحرم ١٤٠٤هـ/ اكتوبر ١٩٨٣م، وانظر كذلك: علم النفس التربوي للدكتور فاخر عاقل، بيروت، دار العلم للملايين، ط١٠، ١٩٨٥.

٩ــ الدكتور حسان المالح، الطب النفسي والحياة، دمشق، دار الإشراقات، ١٤١٦هــ ـ ١٩٩٥م، ص ٢٥ وما بعد.

١٠ـ «مقدمة المترجم» الدكتور إسحق رمزي لكتاب فرويد «مقدمة في التحليل النفسي»، ص ٢٨، وننصح القارىء العزيز بالرجوع إلى كتاب الدكتور فيصل محمد خير الزراد، علاج الأمراض النفسية والاضطرابات السلوكية، بيروت، دار العلم للملايين ١٩٨٤.

جـ «هوامش البحث ومصادره»

١١ـ حول «التحليل النفسي وإنسان العصر»، انظر: العدد الحادي عشر لعام ١٩٨١ من مجلة «الفكر العربي المعاصر»، الصادرة عن «مركز الإنماء القومي»، وانظر بشكل خاص ملف «التحليل النفسي والبنيوية» في العدد «٢٣» (كانون الأول ١٩٨٢، كانون الثاني ١٩٨٣) من مجلة «الفكر العربي المعاصر».

١٢ـ انظر: «مقدمة المترجم» الدكتور إسحق رمزي لكتاب فرويد ـ «ما فوق مبدأ اللذة»، ص١١.

١٣ـ المصدر نفسه، ص ١٢ـ٢٠.

١٤ــ انظر: «كلمة المترجم» محمود منقذ الهاشمي، التي استهل بها كتاب إريك فروم ـ «اللغة المنسية: دراسة ممهدة لفهم الأحلام والحكايات العجيبة والأساطير»، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩١، ص ١٢.

١٥ــ إريك فروم، أزمة التحليل النفسي: دراسات حول فرويد وماركس وعلم النفس الاجتماعي، ترجمة محمود منقذ الهاشمي، دمشق، وزارة الثقافة، سلسلة الدراسات النفسية (١٨)، ١٩٨٦.

١٦ـ المصدر نفسه، ص ٤٦.

د ـ «هوامش البحث ومصادره»

١٧ـ المصدر نفسه، ص ٦٠ ـ ٦١.

١٨ـ مورثون سكاتزمان، «فرويد: من أغوى من؟»، ترجمة الدكتور رجاء عدلي ـ في مجلة «الثقافة العالمية»، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، العدد ٥٤، السنة التاسعة، ربيع أول ١٤١١هــ ـ سبتمبر/ أيلول ١٩٩٢م، ص ١٧٠ـ ١٧٩.

١٩ـ المصدر نفسه، ص ١٧٦ ـ ١٧٧.

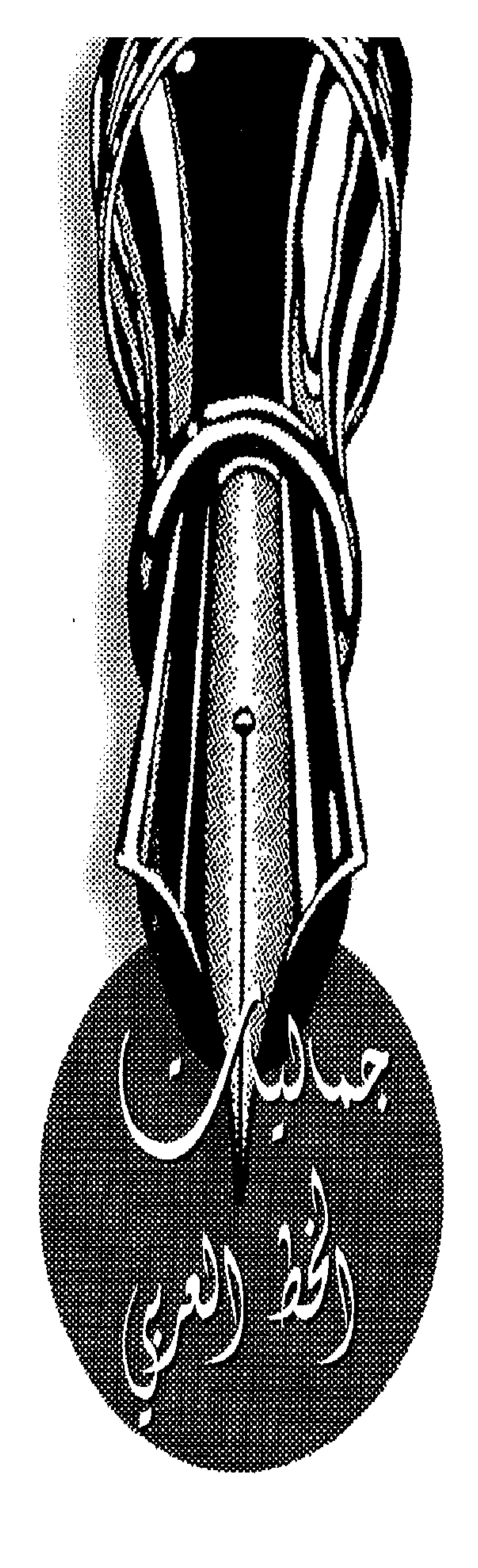
٢٠ـ بول غراي، «الهجوم على فرويد»، ترجمة خالد الجبيلي ــ في مجلة «الثقافة العالمية»، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، العدد ٦٥، السنة الحادية عشرة، محرم ١٤١٥ هــ ـ يوليو ١٩٩٤م، ص ١٩٥.

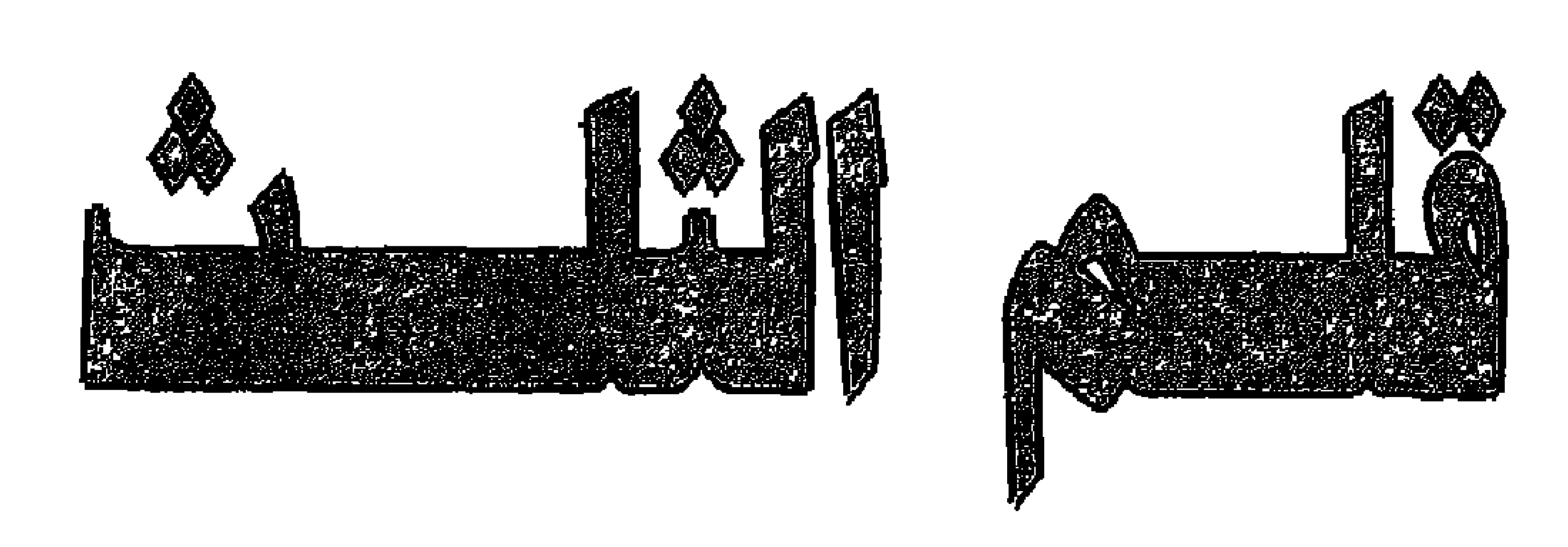
٢١ـ المصدر نفسه.

٢٢ـ انظر مقالة نيكولاس وايل، «فرويد كاذب وكل ما كتبه يدعو إلى الشك» في «الملحق الثقافي» لصحيفة «السفير»، ترجمة كوليت مرشليان (عن «اللوموند»، ٢٨/٦/١٩٩٦، ص١١.

٢٣ـ بول غراي، «الهجوم على فرويد»...، ص ١٩٦.

٢٤ـ المصدر نفسه، ص ١٩٧.


جماليات
الخط العربي



جوهرة الاقلام العربية

● معصوم محمد خلف

يعتبر الخط العربي من أجمل فنون العرب والمسلمين على حد سواء، فالكتابة العربية التي تتميز بحروف طيعة ولينة في تعاملها مع الخطاط هي بالطبع طبيعية في تعاملها مع الشعوب التي اتخذت من أشكال الكتابة العربية منهجا ثقافيا لها، والذي عزز ذلك اتخاذها الإسلام دينا تهتدي به.

فالخط العربي كان وما يزال، وسيظل دائما فياضا بكل ما يضيء، ويفيد ويبهج الحياة ويفتح الآفاق أمام الإنسان والمجتمع، وهو الشاهد على عصور النهضة الإسلامية والتقدم الذي واكب هذه النهضة في كل المجالات وعلى مر السنين والعهود.

ولا ريب أن الخط العربي هو أجمل خطوط العالم على الإطلاق فإن له من حسن شكله وجمال صورته وبديع هندسته ما جعله مفضلا ومحترما حتى عند الغربيين.

فالباحث. تيتوس بوركهارت «أشار إلى الأهمية الفنية للخط العربي فاعتبره، أيقونة العرب والمسلمين، أما أوليه غرابار فقد أولى اهتمامه الرئيسي لفن الزخرفة الإسلامية واعتبر الخط العربي جزءا متمما لهذه الزخرفة عليها سمة «الكتابة المقدسة».

ويقول روم لاندو في كتابه «الإسلام والعرب» حرم على المسلمين الاهتمام بالفن التشبيهي. ولذلك فقد تعين على مواهبهم الفنية أن تلتمس منافذ لها في اتجاهات أخرى ومن خلال هذا السعي، أحدثوا فنا يستطيع أن يدعي، بصرف النظر عن محاسنه أو نقائصه الأخرى، أنه واحد من أصفى الفنون التي نعرفها.

ومن الجدير بالذكر أن عقلاء الإفرنج ونوابغهم يدافعون عن لغة العرب وخطوطهم خير دفاع لا حبا فيهم ولكن إعترافا منهم بالفن الجميل حيث كان.

ويروي لنا التاريخ أن الخليفة العباسي، الواثق بالله أنفذ ابن الترجمان بهدايا إلى ملك الروم فرآهم قد علقوا على باب كنيستهم كتبا بالعربية فسأل عنها فقيل له: هذه كتب المأمون بخط أحمد بن أبي خالد، استحسنوا صورتها فعلّقوها، هذا ما حكاه الصولي وقد أورد أيضا أن سليمان بن وهب كتب كتابا إلى ملك الروم في أيام الخليفة المعتمد فقال ملك الروم: ما رأيت للعرب شيئا أحسن من هذا الشكل وما أحسدهم على شيء حسدي على جمال حروفهم، وملك الروم لا يقرأ الخط العربي وإنما راقه باعتداله وهندسته، ويقول الخليفة المأمون. لو فاخرتنا الملوك الأعاجم بأمثالها لفاخرناها بما لنا من أنواع الخط، يقرأ في كل مكان، ويترجم بكل لسان، ويوجد في كل زمان.

كما أن الخط العربي يرسم بأي شكل هندسي وبأية صورة زخرفية فنية فهو طوع يد الفنان الماهر والمبتكر النابغ المبدع، ولذلك نجد له منذ بدء الإسلام إلى اليوم أكثر من مائة نوع وليس له حد يقف عنده مع العلم أنه لا يطرأ على معالمه الأصلية أي تغيير أو تبديل مهما تشعبت أقسامه وتعددت أقلامه، وسأتطرق في هذا البحث الجديد عن قلم الثلث والذي يعتبر بحق جوهرة الأقلام العربية، أملا في أن أستكمل الأقلام الأخرى في الأعداد المقبلة إن شاء الله.

خط الثلث: يعتبر خط الثلث، أو قلم الثلث، من الخطوط الكلاسيكية ومن أروع الخطوط العربية جمالا وكمالا وهو أكثر صعوبة من الخطوط الأخرى من حيث القواعد والموازين والحبكة، وفيه تتجلى عبقرية الخطاط في حسن تطبيق القاعدة مع جمال التركيب، وقد استعمل هذا الخط بكثرة للكتابة على جدران المساجد وفي التكوينات الخطية المعقدة، وذلك بسبب مرونته، وإمكانية سكب حروفه في كل الاتجاهات، حيث تبدو الكتابة كأنها سبيكة واحدة يملؤها التشكيل لترتيب الحروف بغية إيجاد أنغام مرئية تتخللها فراغات صامتة أو ممتلئة بزخارف دقيقة/ فتراه يتحرك وهو جامد/ فيجعل من اللوحة ضربا من الإعجاز كما أن اتصالات الحروف ببعضها فيها شيء من القوة يتناسب مع عظمة ومرونة هذا النوع القوي من الخط.

وتختلف أساليب الخطاطين في كتابة هذا النوع كما يختلفون في طريقة التشكيل والتجميل ويمكن كتابة هذا النوع بطريقة التركيب الخفيف أو بالطريقة المرسلة، ويمكن أيضا كتابة هذا

النوع بطريقة التركيب الثقيل أو إدخال الكتابة في أشكال هندسية وتكوينات زخرفية، ونظرا لأنه يأخذ وقتا طويلا في الكتابة فهو يقل في كتابة المصاحف وتقتصر كتابته على العناوين وبعض الآيات والجمل ومن مميزاته الهامة أنه إذا لم يكتب وفق شروط القاعدة لا يكون جميلا وباهرا.

وسمي بخط الثلث لأنه يكتب بقلم ويبرى رأسه بعرض يساوي ثلث عرض القلم الذي يكتب به الخط الجليل. فهو أصغر من الجليل كما أنه أصغر أيضا من الطومار ويعتبر أم الخطوط العربية بجماله وسيطرته على باقي أنواع الخطوط فقد كان المنهل الأساسي لأنواع كثيرة من الخطوط العربية، ولا يعتبر الإنسان خطاطا إلا إذا اتقن قواعده.

نشأة خط الثلث:

اخترعه الخطاط قطبة المحرر عام ١٣٦هـ/٧٥٣م أول خطاط في عهد بني أمية واستخرج أربعة خطوط من الأقلام الكوفية الموجودة، وقد اشتق بعضها من بعضها الآخر وهو الكاتب الوحيد للخط العربي على هذه الأرض.

ثم جاء الخطاط ابن البواب فتفنن فيه. واخترع له أنواعا جميلة.

يقول صاحب كتاب/ إعانة المنشي/عن الثلث، إنه أول خط ظهر منبثقا عن الخط الكوفي منذ بدء نشأة الأقلام المستعملة في أواخر خلافة بني أمية وأوائل خلافة بني العباس.

وصاحب الأبحاث الجميلة في شرح العقيلة/ إن الأقلام الموجودة الآن مستنبطة كلها من الخط الكوفي.

وفي كتاب/صفوة الصفوة/ ما معناه أن الحسن البصري الذي عاش الثمانية والثمانين قيل هو الذي قلّب القلم الكوفي إلى النسخ والثلث، وقد جاء بهذه الرواية المهندس ناجي زين الدين في كتابه/ مصور الخط العربي ص٣٠٧/ ١٩٨٠ وقد اعتمد هذا الرأي بدافع مكانة هذا الرجل الاجتماعية والدينية فقد ذاع صيته لمتانة خلقه وعلوّ مكانته، فكان ورعا فصيحا أعجب به الناس فنسبوا له هذا الحدث الهام.

وللكتابة بخط الثلث يقول الاستاذ محمد عبدالقادر، المدرس بمدرسة تحسين الخطوط العربية في القاهرة بخصوص الكتابة، نقطع منقار القلم بانحراف يساوي ثلث المنقار، فنحصل على قلم ملائم لخطي الثلث الهادي والثلث الجلي.

أنواع خط الثلث:

ينقسم خط الثلث إلى أنواع عديدة حسب شكلها وطريقة الإبداع فيها وأنواعه هي: خط الثلث الجلي - خط الثلث العادي — خط الثلث المحبوك - الخط الثلثي الزخرفي — الخط الثلثي المتأثر بالرسم - الخط الثلثي المختزل - الخط الثلثي المتناظر.

* فالخط العربي يمتلك من الخصائص الجمالية الكثير ويتميز بآفاق جمالية واسعة تعطي تكوينات فنية لا حدود لها. فالحرف العربي تراث متجدد أينما يقف يسمو وأينما تحرك فهو يعطي للعين موسيقى تسحره إلى شواطىء الإبداع والخيال الخصيب.

في رحاب الخط العربي

○ محمد منير كيال

يعد الخط العربي من أجمل فنون العرب والمسلمين، ومن أهم مظاهر التقدم والعمران في مسيرتنا الحضارية، وهو من أدق الفنون الجميلة، ومن أبدع الأشكال الهندسية... وتكتب بهذا الخط لغات عدة منها الهندية والفارسية، ومن قبل كانت اللغة التركية تكتب بهذا الخط، وقد ورث الخط العربي قبل أن يأخذ شكله الحالي، وعبر مسيرة طويلة، جملة خطوط وحلّ محلّها كالمسند، والنبطي والقبطي والسرياني والسامري.

وكان للحجاز دور كبير في مسيرة هذا الخط، فقد اعتمد أهل الحجاز الخط المعينيّ وطوروا به خطوطهم، بما يتناسب ومعطيات حياتهم التجارية بين بلاد العرب السعيدة (اليمن) وبلاد الشام. ولما ظهر الانباط، في أرض السواد بالعراق، وفي بلاد اليمن ومن ثم في بلاد الشام الجنوبية، استخدموا الخط الآرامي، وقاربوه مع خطوطهم، ثم نشروه على طرق القوافل التجارية (١)، وما لبث عرب الحجاز أن استخدموا الخط النبطي مستحدثين فيه ضروبا من التطوير، حتى أخذ

شكله النهائي الذي انتشر على طول الدروب والطرق التي تسلكها قوافل المكيين التجارية (٢).

وقد جعل المسلمون اللغة العربية لغة الدين والدولة، فانتشرت في البلاد التي سادوا فيها أو دخلها الإسلام، وأصبحت الكتابة بالخط العربي عامة بين المسلمين الذين يقرأون القرآن الكريم. بذلك ساير الخط العربي انتشار اللغة العربية وسار مع الإسلام في مشرق الأرض ومغربها، من بلاد الصين وأوقيانوسيا شرقاً، إلى المحيط الأطلسي (بحر الظلمات) غرباً.

ونتيجة لما يتحلى به الخط العربي من قيم جمالية وتشكيلية وتعبيرية، فقد نحا الخطاطون نحوا خاصا في وضع التشكيل والتنقيط، سعيا وراء جمال الخط وحسن منظره، أبدعوا في زخرفة الكتابة العربية غاية الابداع وسلكوا في ذلك سبلا تأخذ بالألباب، حتى إنك لا تكاد في كثير من الأعمال، تميّز العنصر الكتابي الأصلي في وسط تلك الأفانين الزخرفية، وتجد نفسك مشدوها أمام تلك السمفونية من الخطوط والزخارف المصاغة بترابط رشيق يأخذ بالألباب. مما ينم عن كره الفنان العربي، والخطاط خاصة، للفراغ المتمثل بما يعرف عند الغربيين بالـ «الأرابك».

وكان من ذلك أن الحركات على الحروف قد تزيد أو تنقص وقد تتكرر، بحسب الذوق والتفنن. أما النقط فإنهم لم يتعرضوا لها، لا في الزيادة ولا في النقص. لأنها من بنية الحروف، لكنهم كانوا يتصرفون في وضعها على حسب ما تقتضيه قواعد الكتابة.

يكتب الخط العربي بأقلام ستة أساسية (٣) هي:

الثلث، النسخي، الرقعة، الاجازة (التوقيع)، الديواني (الهمايوني) الفارسي. على أن هنالك خطوطا أخرى لعبت دورا أساسيا في حياة اللغة والكتابة العربية، ومن ذلك الخط الكوفي وخطوط المغرب العربي والسودان المتفرعة عنه، وخط سيافت والتاج..... ومن الممكن إضافة الخط العربي الحديث الذي ابتدعه في عصرنا الخطاطون المحدثون، إلى هذه الأقلام.

والتجويد في الخط العربي ليس أمرا جديدا، فقد كان على مراحل، وفي مراكز متعددة، فأول العناية كانت في الحجاز، في عصر النبوة، لشدة لزومها في تدوين القرآن الكريم. ثم كانت الكوفة مركزا من تلك المراكز، فقد قامت الكوفة بتحديث الصورة المربعة للخط العربي، وأبدعت فيها حتى عرفت بها. كما ساهمت في تحديث الخط الدائري (٤).

وظهر في البصرة نفر من المجوّدين للخط الكوفي، نذكر منهم: (خنشام) الذي كان يكتب خطا جليلا لينا نافس فيه خط الكوفة.

وبانتقال الخلافة إلى دمشق، انتقل مركز العناية بالكتابة العربية إليها، ونال الخط العربي نصيبا من التجويد والتحديث في شمال بلاد الشام، وعرف بها الخط النسخي (البديع).

وكان للخط العربي رجال عملوا على تجويده في العصر العباسي، وقد نافس الفاطميون العباسيين في تجويد الخط، وكانت مدارسه فيها عامرة حتى عصر المماليك.

وقدر لهذا الخط أن ينال في بلاد الشام نصيبا من التجويد، منذ أواخر القرن الخامس للهجرة. وبخاصة خط النسخ. ونبغ في سورية خطّاطون تمثلت عبقريتهم بما خطته أقلامهم، من روائع جسدت ما كانت تضم جوانحهم من ذهن خصيب بالابتكار والتجديد، بل ومعرفة لطبيعة الحرف العربي المطاوعة للمد والمط والاستمداد والرجع، وغير ذلك مما

يكسب الخط حياة وجمالا ولهجة تخطف الأبصار وتأخذ بالألباب.

وكان من أولئك النوابغ في أوائل القرن العشرين، الخطاط المبدع ممدوح الرتاء، وبدوي الديراني وحلمي حباب... وغيرهم كثير، كما كان من الخطاطين من جعل غاية همه، في ابداع فنّه على حبة قمح يكتب عليها آيات من القرآن الكريم، أو بيضة يليها سورة من القرآن الكريم، ومن جعل همّه منصبا على تزيين الكتب.

كما كانت أعمال النحاس المطعّم بالذهب والفضّة (المكفت) تنفذ على صدور من ذلك المعدن بآيات قرآنية، وحكم وأشعار، وأمثال عربية، وكانت السيوف الدمشقية أيضا تكفت بأعمال مماثلة.

ووجد الفنانون التشكيليون في الخط العربي مادة خصبة، استلهموا منها أعمالا، فيها من الأصالة والابداع، ما يجعل للفن التشكيلي سمة متميزة بين فنون العالم.

وكان من هؤلاء عيد يعقوبي ومحمد غنوم من سورية (٥)، وعثمان وقيع الله من السودان، وحسن مسعود من العراق ورأفت حبش من المملكة العربية السعودية... وكان لهؤلاء شأن في استلهام الحرف العربي وتوظيفه في أعمالهم، بتكوينات توحي بالحركة الكامنة في الحرف، وذلك بالمزاوجة بين ضروب متعددة من الخطوط توصل بينها وتخالطها أشكال لحروف مبتدعة تربط بينها وتوازنها تزيينات وزخارف تجعل من اللوحة من الاعجاز.

كما فطن الفنان الشعبي إلى جماليات الخط العربي، فوظفه في أعماله الفنية بعفوية وبساطة صارخة تشد الناظر إليها، عن سائر أركان العمل الفني.

وقد تميز بهذا اللون من العمل الفني الفنان الشعبي أبو صبحي التيناوي، الذي أصبحت أعماله محط انظار متاحف الفن الشعبي في العالم.

وكانت كسوة الكعبة المشرفة، تعد في دمشق، وترسل كل عام مع محمل الحج الشامي، إلى بيت الله الحرام، في موكب بهيج، حتى مشارف دمشق الجنوبية (بلدة الكسوة) ويشارك في هذا الموكب حشود لاحصر لها من المواطنين، على تنوّع نحلهم في المعاش، وشتى شرائحهم ومراتبهم الدينية والرسمية والاجتماعية.

ونظرا للاحترام الذي تتمتع به كسوة الكعبة المشرفة، فقد كانت ولا تزال مصدر الهام رئيس لمختلف الفنون الإسلامية، فهي من الحرير الموشى بآيات من القرآن الكريم، وتنفذ بالخيوط الذهبية والفضية، بأجمل الخطوط، ويعمل في اعدادعا عدد غير قليل من الخطاطين والحياك والمطرزين بالمملكة العربية السعودية.

الهوامش:

١ ـ قاسم أحمد السامرائي: تاريخ الخط العربي وأرقامه ـ مجلة عالم الكتب، العدد/٦/ مجلد ١٦/١٩٩٦ ـ ص ٥٣٢.

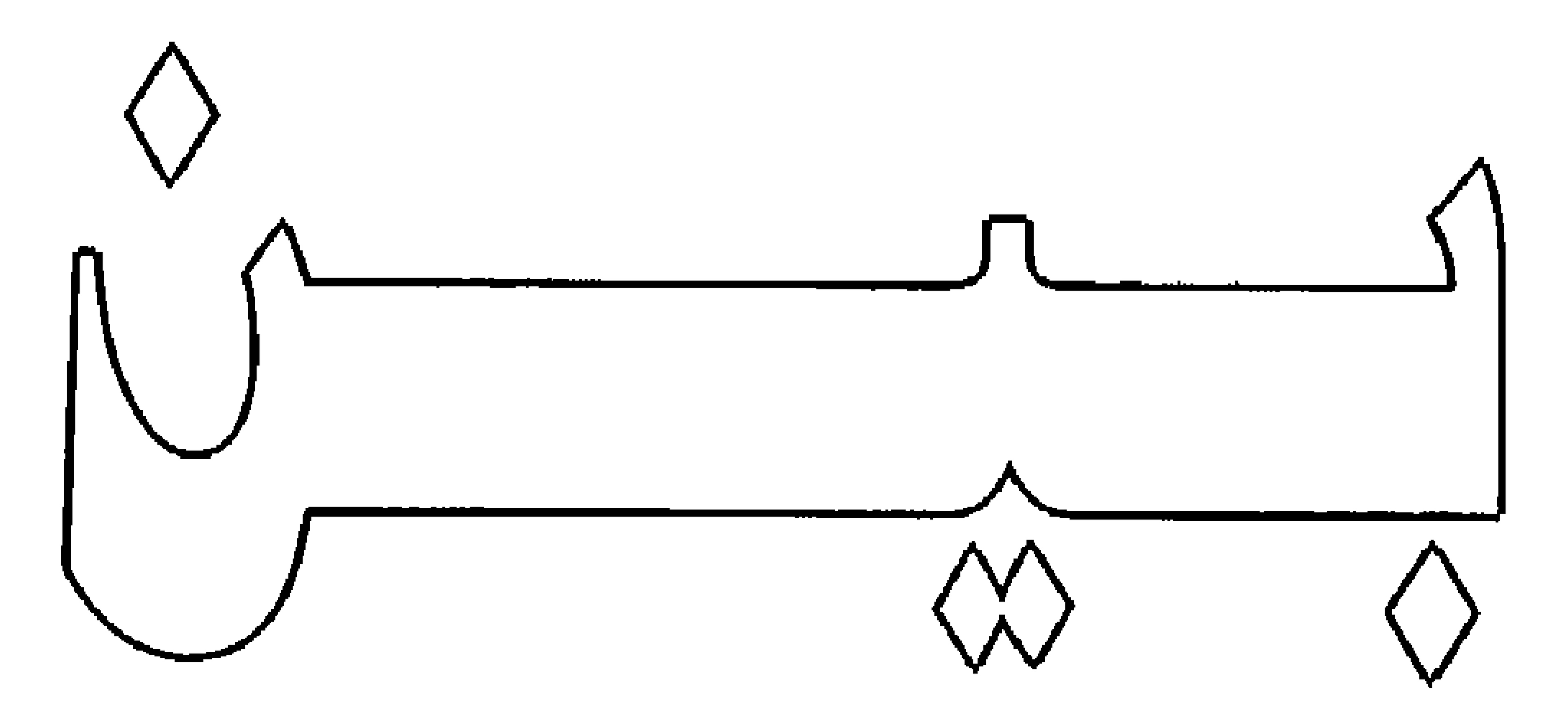
٢ ـ د. شوقي ضيف: الأدب الجاهلي ـ دار المعارف بمصر ط(٧).

٣ ـ انظر كتابنا: فنون وصناعات دمشقية منشورات وزارة الثقافة ـ مطبوعات دار الفن العالمي الحديث، ص ١٨٦.

٤ ـ محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه ط/١/١٩٣٩، المطبعة التجارية الحديثة.

٥ ـ مغضوم محمد خلف: الحداثة في الخط العربي ـ جريدة الأسبوع الأدبي ـ اتحاد الكتاب العرب/دمشق. العدد/ ٥١٠/١٩٩٦.

التصوير العربي الحديث



الفلكلور وتسجيل الواقع

○ نور الدين فاتحي - المغرب

تقديم

نقصد بالتصوير هنا الاتجاه التشخيصي في الفن التشكيلي، وهو اتجاه يتخذ من الطبيعة والحياة اليومية بمختلف أدواتها ومظاهرها وطقوسها مجالا للإبداع..

وقد ظهر فن التصوير العربي الحديث بصفة عامة في عمر الاستعمار بالنسبة لبعض البلدان العربية، وابان عمر الاستقلال بالنسبة للبعض الآخر.. من ثم، يمكننا القول بأن فن التصوير عندنا هو نتيجة احتكاك ثقافتين، عربية وغربية.

الاحتكاك الثقافي ذاك لم يكن متكافئا، لأن ثقافة الغرب كانت هي الأقوى، إذ كانت تعكس قوته العسكرية والسياسية والاقتصادية وطبعا الاجتماعية المتعلقة بمظاهر الحياة اليومية الخاصة بالتربية والتعليم والترفيه والتطلع إلى المستقبل.

وعليه فقد ظهرت اللوحة التصويرية العربية الحديثة ذات طابع غربي استشراقي، وذلك راجع إلى التأثير الذي مارسته تلك المجموعة من الفنانين المستشرقين التي زارت العالم الإسلامي من أجل اكتشاف غرائبه وعجائبه والكشف عن أسراره وتسجيلها بالشكل واللون على القماش ومن بين أبرز هؤلاء الفنانين نذكر: أوجين، دولاكروا، تيودور شاسيريو، أوجين فرومانتين، جان - ليون جيروم، رينيو، نارسيس بارشار، جورج كليران، اتيان دينيه...

لقد مثل العالم العربي بالنسبة لهؤلاء الفنانين عالم أحلام عجيبة، صحراء وجمال ونخيل، زرابي طائرة، نساء محتجبات الوجه عاريات الصدر يرقصن باستمرار، رجال متعصبون تحت أقدامهم تركع نساء وعبيد مقهورون.. والكل يسبح في فضاء شديد النور إلى حد التآكل والتفتت، تكاد رائحة التوابل والبخور تسيطر على الأنفاس وهي تمتزج بضجيج الباعة والمتسولين.. تلك إذن هي الموضوعات التي يعاد صياغتها من سنة إلى أخرى بسذاجة ورؤية فوقية متعالية.. من ثم، فتلك الأعمال وان كانت قد سجلت بعض عاداتنا وديكورات حياتنا، فهي لا تعبر عن أرواحنا ولا تعكس واقعنا، وإنما تفصح عن موقف متعال، وأفكار مسبقة جاهزة.

- ١ -

بعد هذا التقديم البسيط، بات إلزاما علينا أن نتساءل عن المنطلقات الموضوعية والمفاهيمية التشكيلية وطرق معالجتها لكل من الفن الإستشراقي والفن التصويري العربي الحديث، لنقف على أوجه التشابه وأوجه الاختلاف المكنين بين الفنين.

قد تبدو هذه المقارنة جائرة لبعض فنانينا ومثقفينا، خصوصا وإننا ما زلنا حتى الآن لم نتفق بعد على صيغة ينسجم من خلالها متطرفو الحداثة، اللذين يتخذون من العالم الأوروبي (لم استعمل هنا تسمية غربي قصدا، حتى لا نسقط من أذهاننا التأثير الثقافي والسياسي العنيف الذي مارسه العالم الإشتراكي على بعض رموز ثقافتنا) مرجعيتهم ونموذجهم المثالي.. ومتطرفو الماضي المزدهر الذي فتته الزمن..

وحتى تتضح لدينا الرؤية، ويتحقق الاستيعاب، فقد اخترنا تجربة فنان تألق اسمه في بعض أنحاء العالم العربي

وكذلك خارجه خصوصا بأسبانيا.

-٢-

أحمد بن يسف: ؟؟ كمحرك لمشهد خراب

يقدم لنا الرسام بن يسف وهو أحد أبرز فناني مدرسة تطوان، نموذجا حيا لتأثير المذهب الاستشراقي في الرسم على التصوير المغربي الحديث، ليس فقط على مستوى التقنية التي اكتسبها من خلال دراسته باسبانيا، بل وكذلك على مستوى صياغتها، والكيفية التي يتناول بها تشكيليا مواضيعه المختارة.

تمثل اللوحة في تجربة بن يسف نافذة منفتحة على العالم (الكون) المتحرك.. نافذة ثابتة، يطل الفنان من خلالها على حركات الكون المستمرة، وعلى تناقضات العالم في محاولة مستمرة لنقل ما يراه نقلا وفيا لرؤية خاصة، وبأسلوب معين يجعل من القبح جمالا ومن المر حلوا ومن الكابوس حلما ومن الظلام نورا ومن الظلم والاستعباد والتخلف حكاية غريبة..

تمتثل لوحة بي يسف إلى الأبعاد الثلاثة الخاصة بالمنظور وهي: الطول والعرض والعمق والتي تخضع إلى نقطة النظر ونقطة الهروب لتبسيط المساحات وبناء المكعبات، لتنشأ بذلك المدينة القديمة وتبدو أزقة تطوان في حلتها البيضاء المتآكلة كما يحلو لجمهوره أن يراها، وهو جمهور إما غربي أو متغرب.

أقواس مساجد وقلاع متآكلة، نساء ذاهبات بالخبز إلى الفرن أو عائدات من الحمام، شيوخ لا حول لهم ولا قوة، حمام في بحث دائم عن فتات خبز بين القمامات، أزقة منغلقة على فضائها، نور شرقي يسطع بدون انقطاع يذكر بحكايات ألف ليلة وليلة وعلي بابا والأربعين لصا.

تلك هي المواضيع التي يصورها بن يسف بأسلوب تسجيلي اعتمادا على تقنيات ومفاهيم غربية محضة.. من ثم إذن، فهو لا يختلف عن رسامي المدرسة الاستشراقية في المواضيع والتقنيات والمفاهيم. مما يجعلنا نتساءل عن طبيعة أفق تجربته ومرماها، وعن الجمهور الذي يحاوره من خلالها.. هل عملية الإبداع عند بن يسف لا تتعدى انتاج عمل فلكلوري؟

بالنسبة لنا، فهذا النوع من الرسم لا يعني أكثر من اقتناص مناظر وحالات انسانية يومية جد عادية تحولت إلى حالات ماسخة بتحولها إلى موضوع تشكيلي محوري.. أما بالنسبة للآخر، فهذا النوع من الرسم يعني واقع عالم متخلف غريب محكوم عليه بالتبعية والتقليد. وطبعا في الحالتين فهذا النوع من التشكيل لا يعبر عن واقعنا ولا يخدم مصالحنا، فهو لا يستند على مرجعياتنا الثقافية والدينية والاجتماعية.

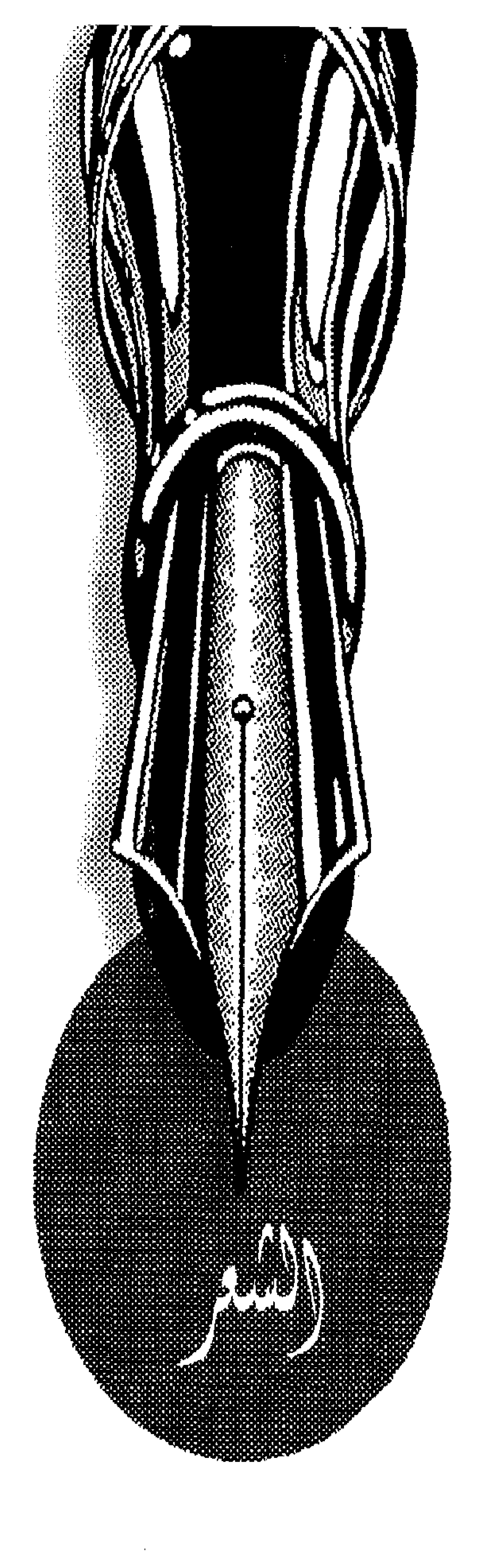
ورغم ذلك فالرسم الاستشراقي آخذ في الانتشار لعدة أسباب، منها جهلنا بحركتنا الثقافية بصفة عامة والتشكيلية بصفة خاصة، ضعف (ان لم نقل انعدام) قنوات تمرير وترويج الأعمال الفنية الهادفة، في الوقت الذي يخصص فيه مزيد من الكتب والمجلات للرسم الاستشراقي، أصبحت هذه الكتب والمجلات نفسها مرجعية لتأثيث الفنادق والمنازل والمحلات وباقي الفضاءات السياحية وغير السياحية. كما أنها أصبحت كنموذج يعتمد عليه بعض هواة الرسم والديكور لنقل تلك الأعمال بهدف تكوين ثروة مالية.

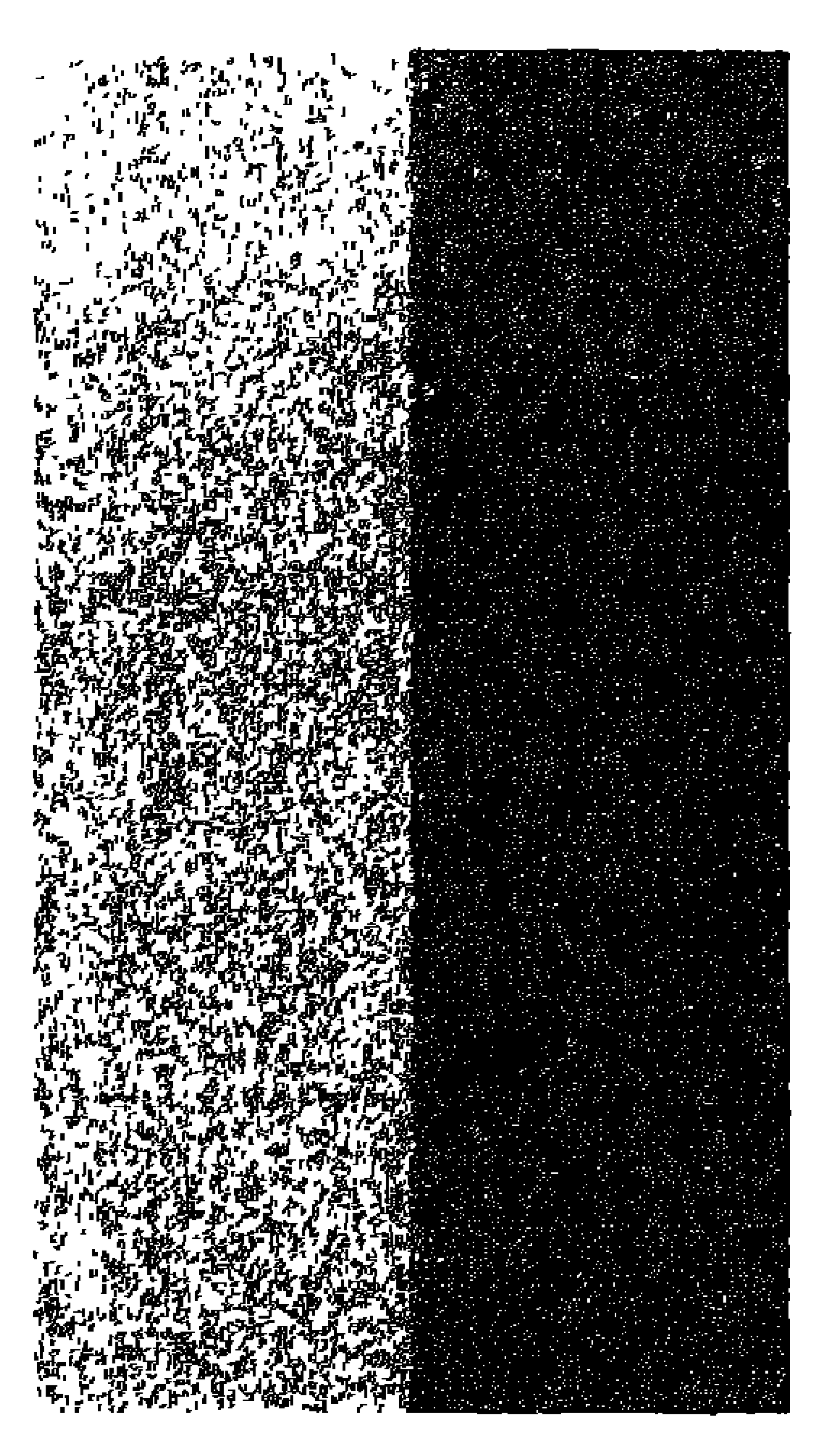
ويجب الإشارة هنا أن تلك الأعمال لا قيمة لها فنيا ولا ماليا. كما انها تتسبب في تضييع الفرصة أمام الأعمال الفنية الحقيقية والهادفة، التي من شأنها الرفع من ثقافتنا وترويجها.

-٤-

في بلدان عربية أخرى ظهرت تجارب تشكيلية لرسامين اختاروا نفس الاتجاه مع اختلاف في الأسلوب ومعالجة المواضيع والمفاهيم.. ففي مصر نذكر، نظير خليل وهبة، أسامة محمد عمان، أحمد الرشيدي.. أما في البحرين فهناك راشد عريفي، أحمد علوم، عبد الله يوسف.. وفي فلسطين هناك، مطر شموط، أمين زكي شموط، جمال عربية.. ومن المملكة العربية نذكر، أحمد زرع المسعود، عبد الله المصري، عبد الجبار اليحيا. أما من سورية فهناك، عمر حمدي، لؤي كيالي.. ومن سلطنة عمان هناك، حسن الشيخ أبو بكر..

الرسم بهذه المواصفات لا يتعدى محاولة لاستنساخ واقع مزيف، بل هو تزييف ثقافة أمة تأسست في الأصل على ركائز علمية وأدبية منسجمة وعلى مخيلة إبداعية حرة كونت مرجعية مجموعة تجارب تشكيلية هادفة ستكون محور مقالنا المقبل.


الشعر

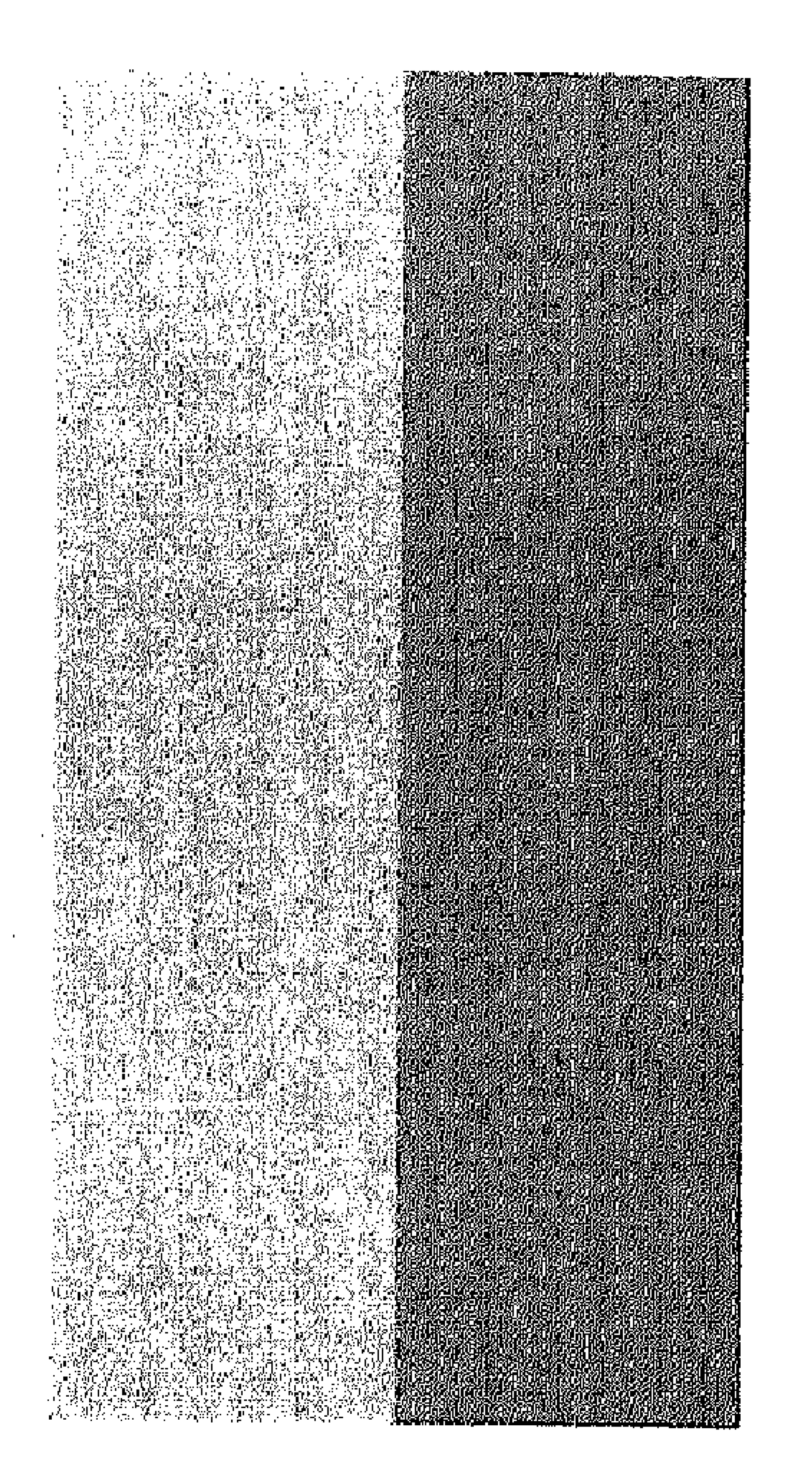


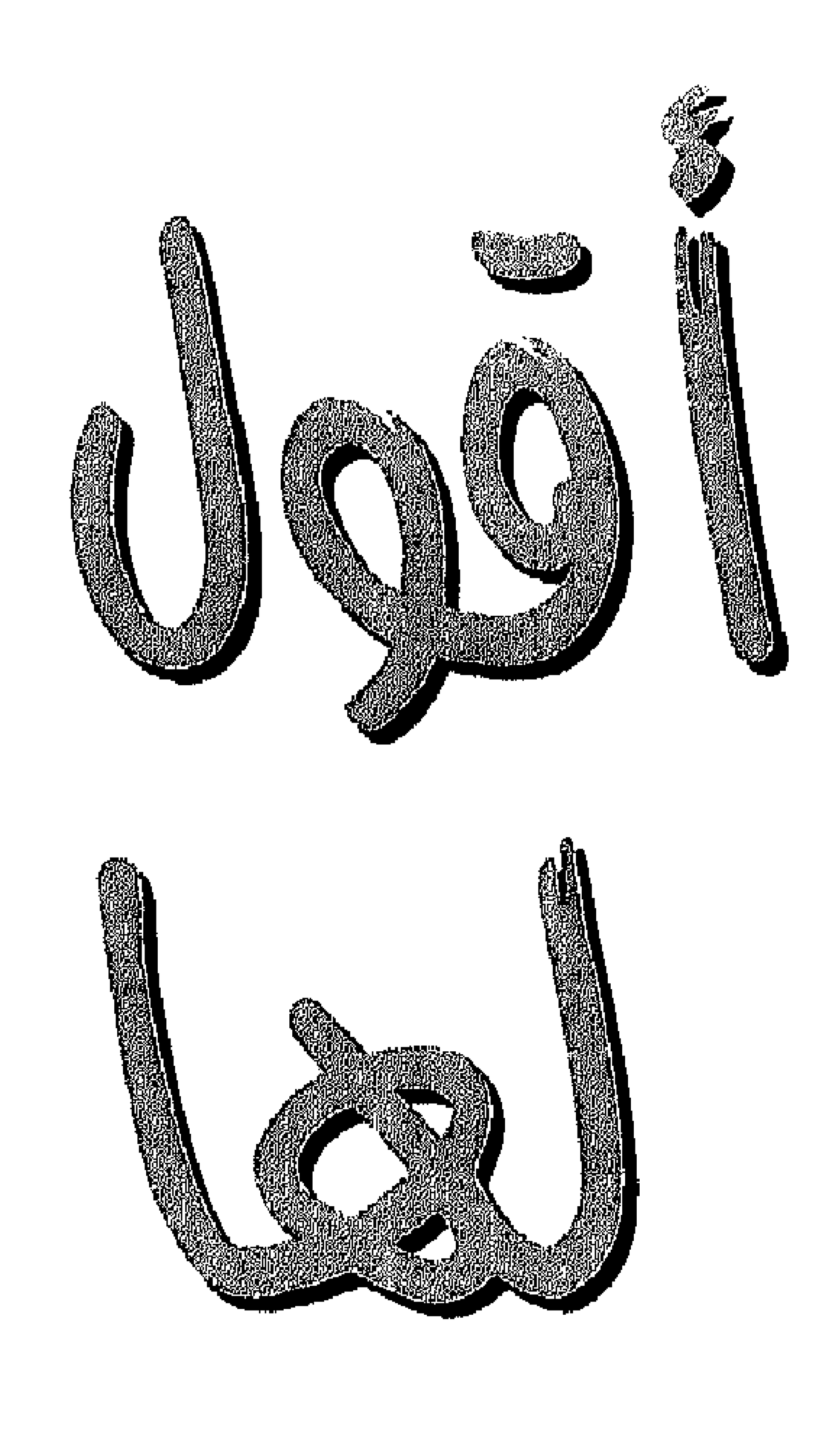
صبوة الفاتحين

شعر: بوزيان مومني / المغرب

غدهم يحصحص في دمي
ونيازك الصبوات تحفر في الجوارح
رعشة الكلمات والرّغبات
والوله العنيد..
من يرتمي في حضن هذا الجدب
من يلج انبهار الخطو
من يطأ الأقاصي
كي يريق حرقة العبراتِ
كي يهب الحصى
حمأ النبوءات التي
سكبت على غلس الخلاء
سلافة الفجر الجديد؟...

ستقول يا غبشا يحاجني:
سماؤك أمطرت
رجز الغواية
وارتحالك في الأعالي
شيمة عسراء
فاحذر من حصاد النّار
إنّ النّار مشربها حميم.
سأقول: لا، دع عنك تعنيفي
فنار همو تخطّت برزخ الكبوات
والشهب السينية أركست
شطط الهموم
وأججت نفثاتها
جمر الأديم
سأقول: أفنيت السّنين الغالية
طلبا لنرجسه ترمم حيرة الغرباء
ترتشف النضّارة من أماليد الطّهارة
في السروح الدّانية
والآن إذ أغشى مرابع سحرهم
الآن إذ أتفيّأ الأنوار والأسرار
أمتصُّ الحشاشة من رضاب رياحهم
أهدي البريئة عسجد النزوات والأحلام
أعصر نبض قلبي.
كي أعتّق خمرة الإبحار في معراجهم
وأقول: بدر همو تلألأ في سديم الرُّوح
أيقظ ذاريات البوح
هيّج رغبة الأحشاء
في دفع الفرائص نحو مبعثها السّعيد
أو ما دريتم من يكون الفاتحون قلاع صولتنا غدا
حين السّماحيق الكريمة تنشر المجد التّليد؟!
هَاكم فؤادي
فاسألوه إذن
عن الأنواء والغرباء
عن طيب اللقاء
وعن لهيب في الحشا
أمسى يجاهرُ بالوعيد...!!...





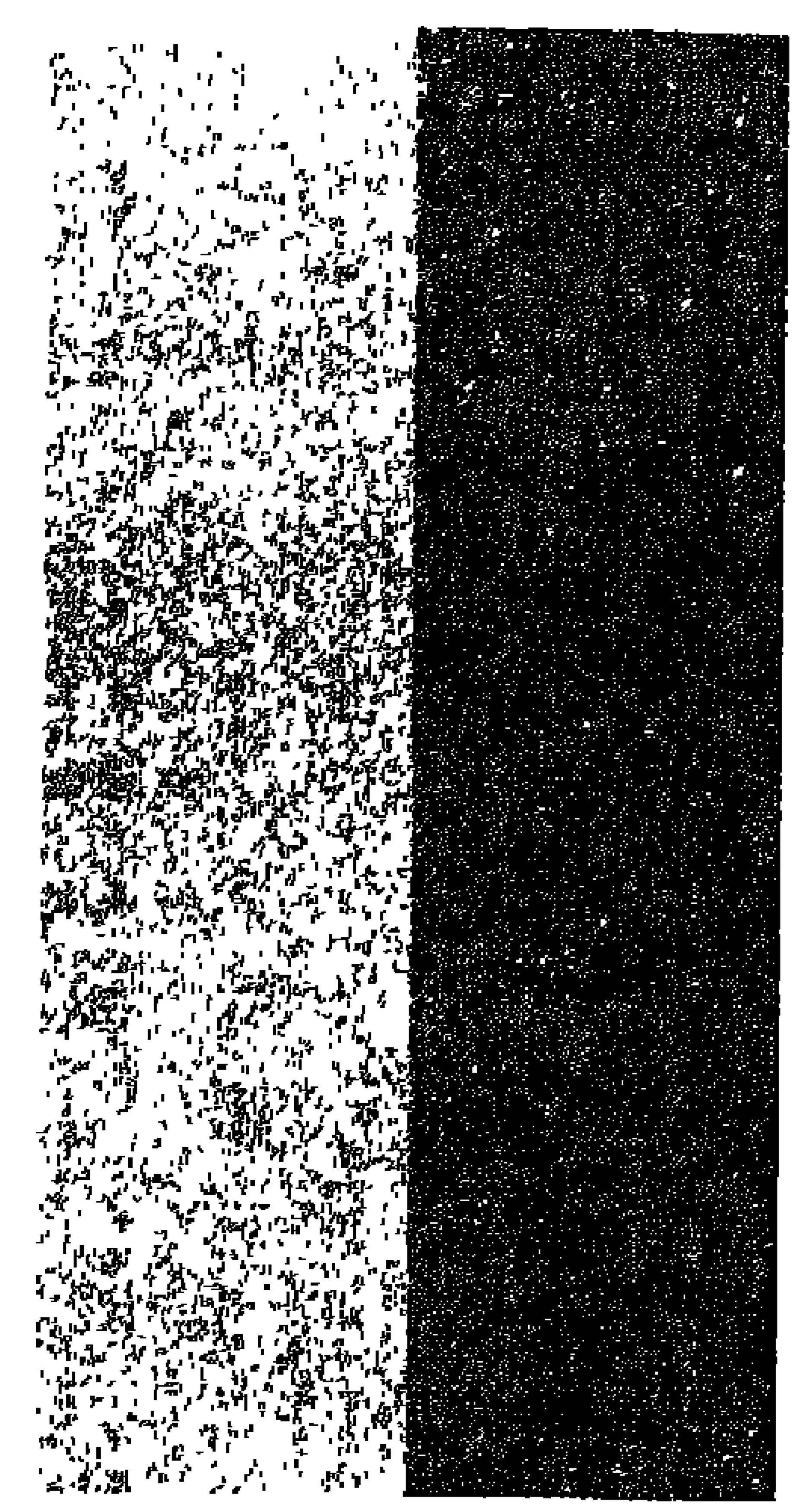
أقول لها

○ عبد الصمد صقر

.... هيّئي لي الرّبيعَ
وآتيك
والصّوت أبطأُ أحصنتي والرّياح
من جميع الأماكن أمثل بين يديك
ملاكي
وكل النساء عداك
شرابٌ
فناءٌ
وآثر يخطو فتهتزّ هذي الورود ... وروحي
وبيني جدارٌ وبينكما
فانظراني
لعليّ أجيئكما فجأة
وجرحي بطول الجدار ـ المسافة
بيني ... وبينكما

وتحملني نظرةٌ منكما
وآثر طفل كوجهك
بوصلة للحنين
وخارطة الشوق
تمتد بي
وتعصف بي كل يوم طفولة
وتقتلني
وفيروز صوت الخلود يغنّي:
«الطفل في المغارة....
وأمّه مريم
وجهان يبكيان
.... »

ويأتي أبي في سكون اللّيالي
يزور ظلالي
يرمقني....
ويضرب كفّيه
يقرأ فاتحة
ثم يمضي
أناديه ....
يمضي
أمدّ يديّ إلى كتفيه
إذا بي ....
ملء يديّ التراب
وأستل صرخاتي السامقات
فلا شيء أسمع
غير الصّدى



انشغالات الرجل المنسي



○ حسن أحمد عبد الله

(١)

أرى في سكون المدينة
خيال موت يطوف على نوافذ بيوتها
يطفىء أنفاس الكلام
ويسدل عليها ستار العتمة.

«٢»

النساء شموع
تذوبها العباءات السوداء

«٣»

أخبار الجريدة
نكتة قديمة

ما عادت تستفز ضحكنا
منذ استيقظ الضجر
هذا الصباح

«٤»

كالفجر أولد كل صباح
وآخر الليل أجر أذيال ضجري
إلى السرير
لأداعب جنيات السراب

«٥»

لم تنم وحدتي هذه الليلة
لكني حين أحسست بالتعب
تدثرت بالأرق
وأخذت أحصي دوائر الأوهام

«٦»

تغرق المرأة في صمتها
مثل المصابيح حين تمتلىء بالعتمة

«٧»

جاء العمال هذا الفجر
من أقصى شرق أسيا
ليكنسوا ما تبقى من غربتنا
ويرتبوا المكان لغربة جديدة

«٨»

حين تفتح المرأة خزائن الرغبة

تتفتح أزهار العطش
في الحقول للمطر

«٩»

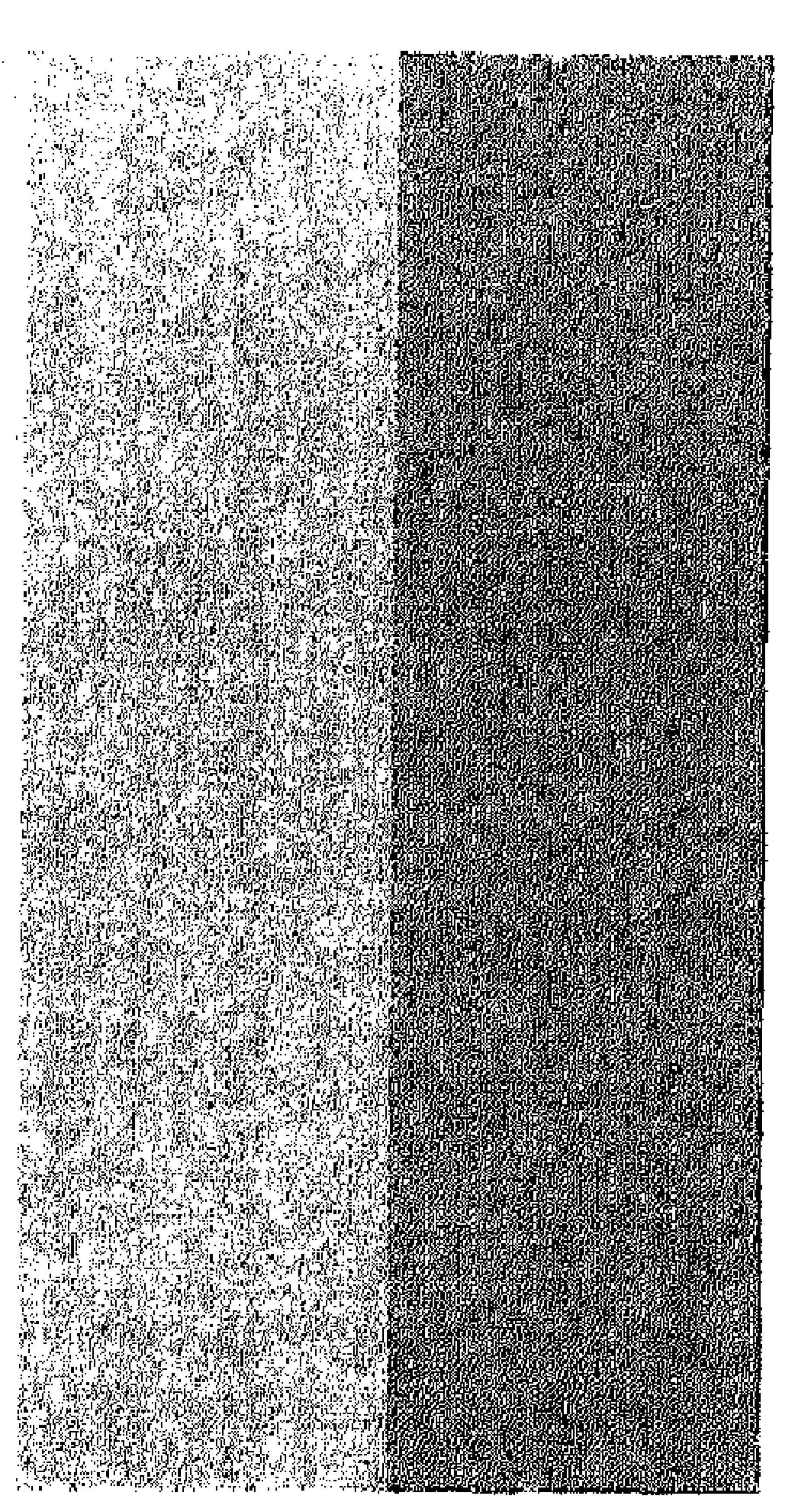
بشالها الكحلي
عمد
معلق في موج البحر
كفجر يتململ في رحم الليل

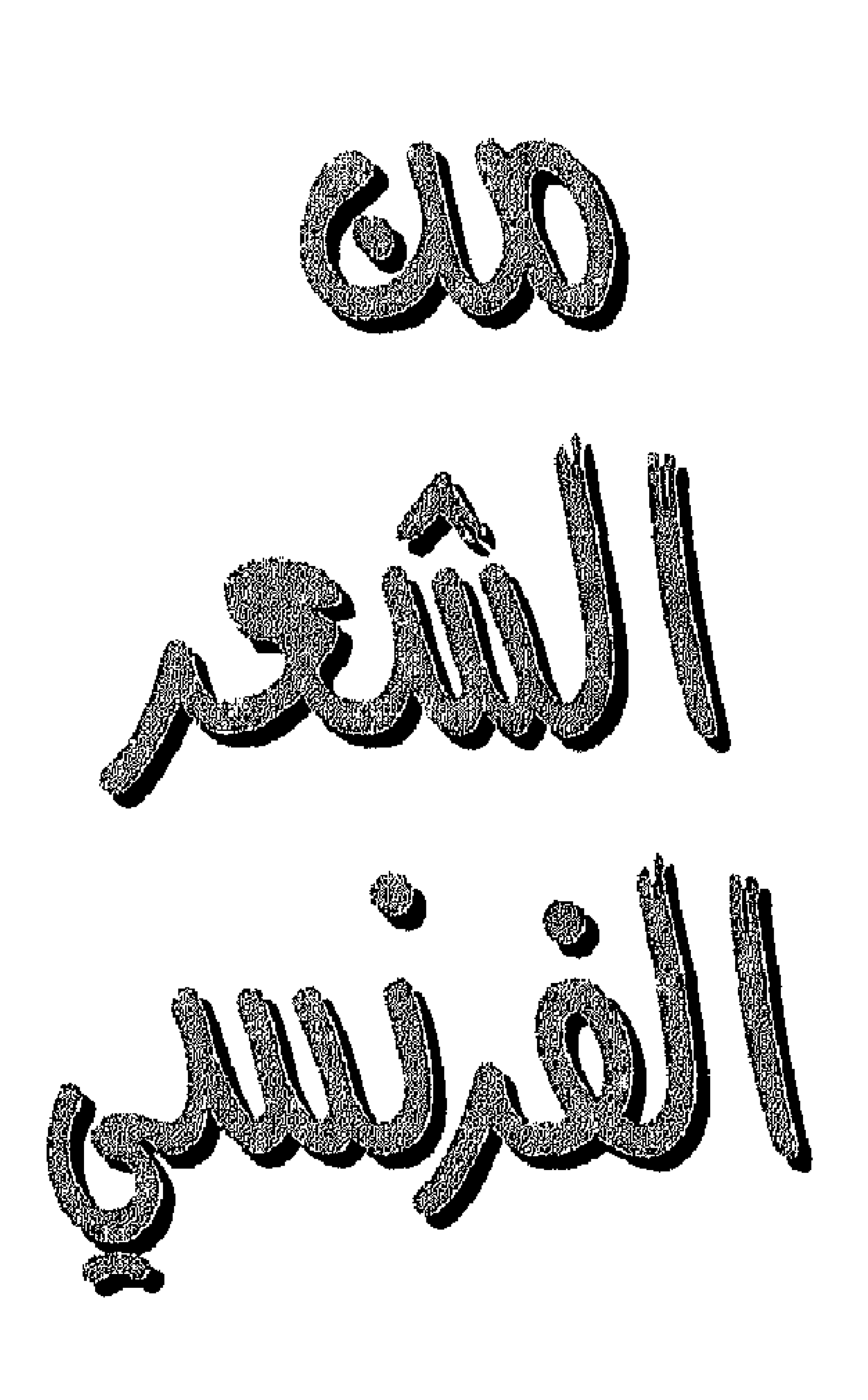
«١٠»

يسقط الجسد على الجسد
كشمس تسقط على الورد
في عينيها نظرات من ندى
تبلل لهفتي
وتثيرني بعطرها
فتشتعل الروح نارا من قُبَل
مرصودة بألف تعويذه
كتبتها جنيات الشعر
شفتاها نبع من خمر
تدلق خوابيها فيّ
وأرى بعض ليل
ينام على قمة نهديها
فتستيقظ شموس العشق فيّ

«١١»

عندما تلهث الريح
في فراغ الأجراس
تفيق البلدة من سباتها
تسرح قطعان التثاؤب
في مروج الماء البارد





من الشعر الفرنسي

○ ترجمة: سهيل حمد أبو فخر

ريمي دي جورمون

ريمي دي جورمون (١٨٥٨-١٩١٥) أديب اشتهر بمقالاته الأخاذة الذكية ورواياته التي تلعب الأفكار دورا رئيسيا فيها، فهو يخضع أعماله للدراسة العقلانية والتمحيص النقدي.

لذا كان يكرر بأنه ينبغي الاحتراز من العاطفة ومن الحالات النفسية الرقيقة لأنها في حقيقة الأمر مجرد قناع يخفي حاجة فزيولوجية فطرية. والمدهش في الأمر، أنه راح يكتب، وهو في الأربعين من عمره، شعرا غزليا أرضيا وأثيريا، شهوانيا وروحيا بآن واحد، لتصبح الحقيقة الوحيدة الماثلة أمامه أنه لابد للإنسان من أن ينصاع للحب بروحه وجسده كليا. وقد ترجمت عن مجموعته: «عبق الزنبق» قصيدته التالية العنوان الأصلي للكتاب:

Remy de Gourmont, L'odeur jacyntes, La difference, 1991.



سيمون، ضعي معطفك وحذاءك الأسود المتين

ذاك أننا سوف نبحر عبر الضباب

سوف نبحر نحو جزر الجمال

حيث النساء جميلات كالأشجار وعاريات كالأرواح

سوف نبحر نحو جزر

الرجال فيها كالآساد بشعورهم الطويلة الشقراء

تعالي فالعالم الموجود بذاته ينتظر من حلمنا

قوانينه وأفراحه وآلهته التي تجعل الأشجار تزهر

ورياحه التي تجعل الأوراق تبث حفيفها وبريقها

تعالي فالعالم البرىء سوف يخرج من النعش

سيمون، ضعي معطفك وحذاءك الأسود المتين

ذاك أننا سوف نبحر عبر الضباب

سوف نبحر نحو جزر نرى من على جبالها

امتداد السهول الهادئة

بحيواناتها السعيدة بقضم العشب

ورعاتها الذين يشبهون الصفصاف

وأكداسها التي ترفع على الطنابر بالمذراة

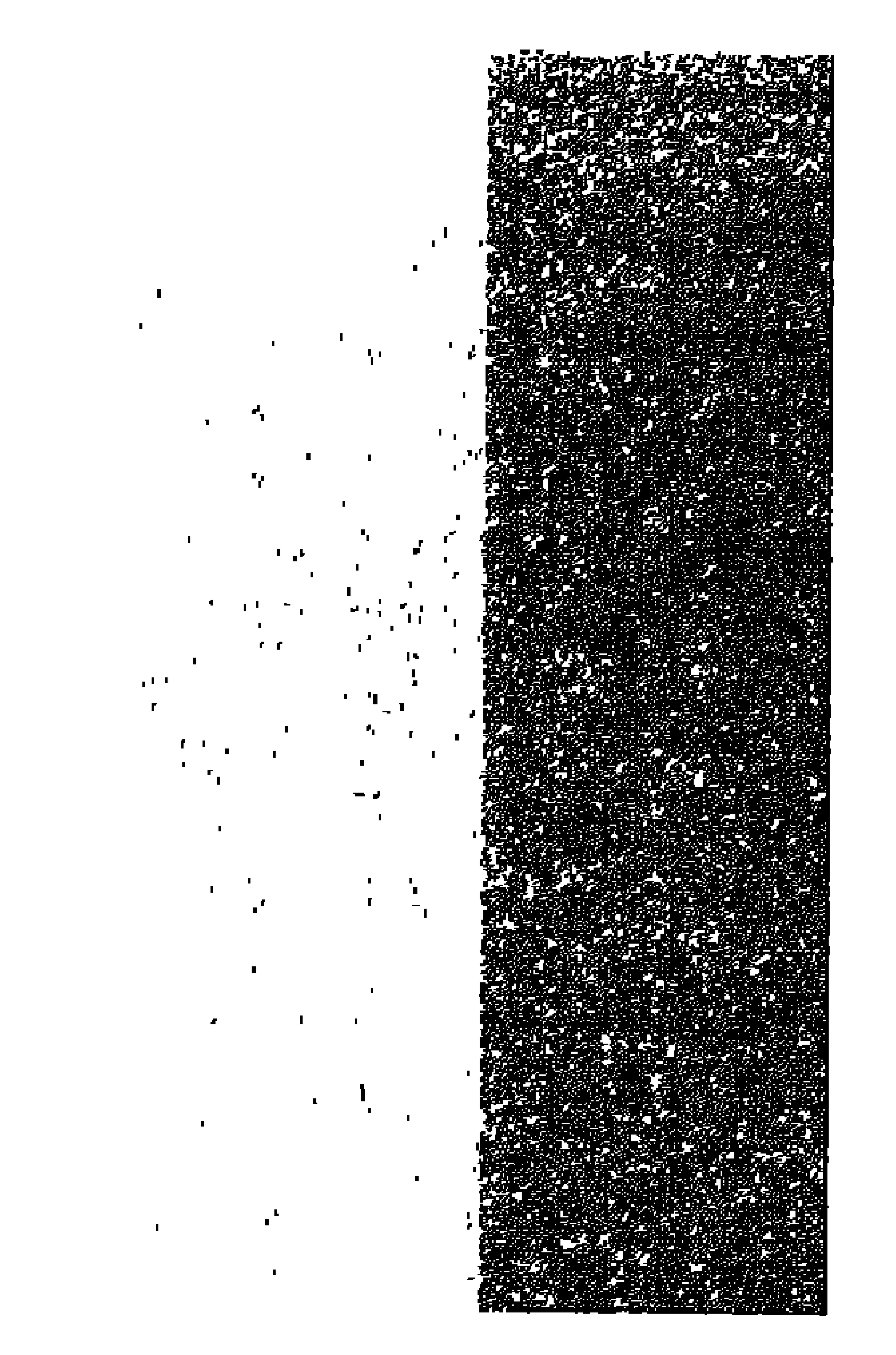
هوذا الطقس لا يزال مشمسا

وهي ذي الخراف تتوقف
قرب الحظيرة أمام باب الحديقة
التي تفوح برائحة نباتات البلان والطرحون والصعتر

سيمون، ضعي معطفك وحذاءك الأسود المتين
ذاك أننا سوف نبحر عبر الضباب

سوف نبحر نحو جزر الجمال
حيث تغني أشجار الصنوبر الرمادية الزرقاء
عندما تلامس رياح الغرب شعرها
وسوف نصغي ونحن نستلقي تحت ظلالها العطرة
إلى شكوى الأرواح التي تبرّحها الرغبة
والتي تنتظر لحظة عبث الحياة في أجسادها
تعالي فالعالم ثمل واللانهاية تضطرب ضاحكة
فلربما نسمع ونحن تحت الصنوبر
عبارات حب، عبارات إلهية، عبارات قادمة من البعيد

سيمون، ضعي معطفك وحذاءك الأسود المتين
ذاك أننا سوف نبحر عبر الضباب

إلى النرجس البري...

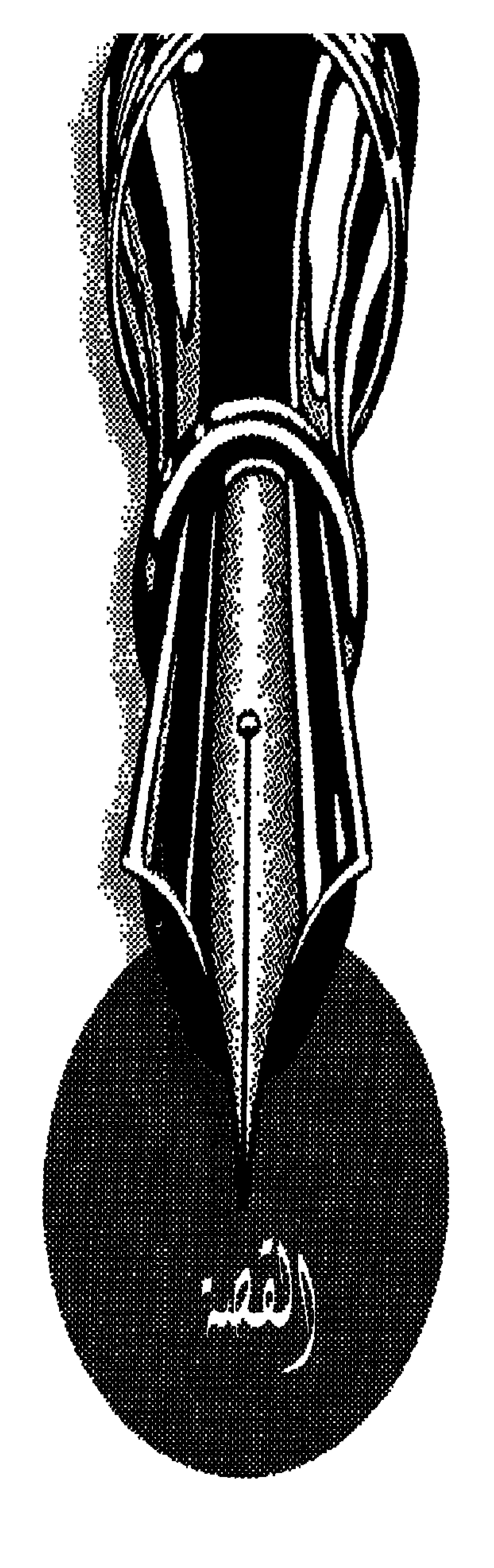
● ترجمة طلال مصطفى البكور

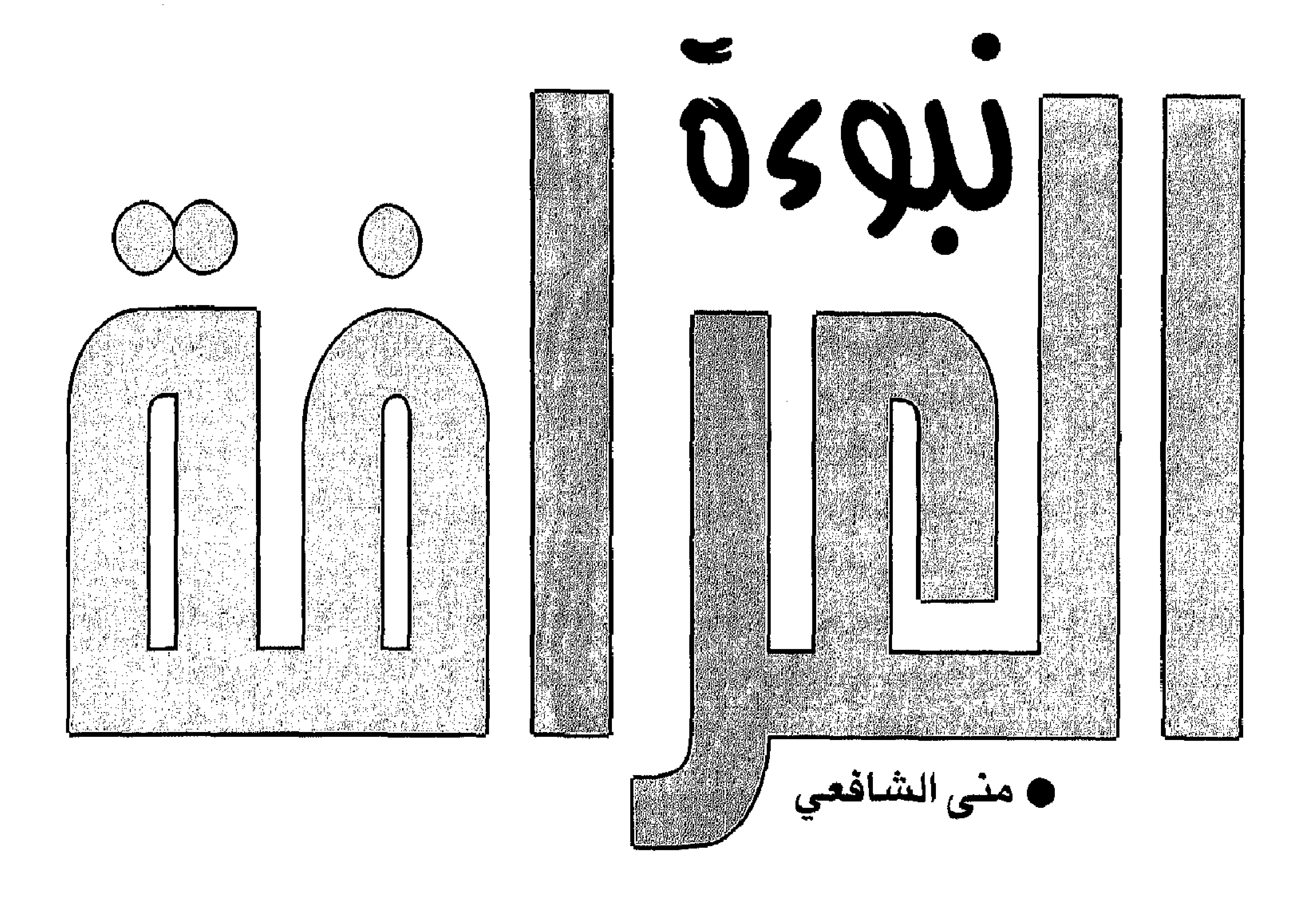
«روبيرت هيريك»
١٥٩١ - ١٦٧٤

كنا صديقين، ولطالما جمعتنا أمسيات الأربعاء في رابطة الأدباء وذات مرة ذهب ولم يقل أن لن يعود، مضى على رحيله عام كامل، لذكرى صبحي الطعان أنقل هذه القصيدة إلى العربية.

أيهذي النرجسات الجميلات:

نبكي لمرآكن.
تمضين مسرعات،
مثل شمس غضة الإشراق
ما أدركت المساء
انتظرن، انتظرن،
حتى يصل اليوم العجول
إلى أغنيته المسائية
ومعكن سنمضي
بعد أن نرتل صلواتنا معا
نحن مثلكن مقامنا قصير..
قصير كالربيع..
يمرٌ بسرعة لنقابل فناءنا
مثلكن
مثل أي شيء
نموت!!..
كما تموت سويعاتكن وتتلاشى
كمطر الصيف.
أو كلألي ندى الصباح
لا تُرى مرة أخرى!..


القصة



● منى الشافعي

عاشرت الحزن بعض الزمن... وعشت الفراغ كل الزمن، حتى نسيني الفرح.

رهيبة تلك الليالي الباردة والأيام الموجعة التي قضيتها في الانتظار... بحثت عنه في كل الدروب والدهاليز... خلف الأبواب الموصدة... لم أعثر على أثر؟!

تخطتني السنون... ورافقتني الهموم... وغزتني الآلام... تعطلت قدراتي... ذهب إحساسي بوجودي... برغباتي... بكل ما حولي... هجرت لحظتها مدينتي الصغيرة... ذهبت إلى آخر سواحلها المعزولة المهجورة... شاركت هروبي نبضة كسيرة حائرة تتخبط في داخلي تنظر في الظلام والوحشة... ترتجف في قاع قلبي تبحث عن حدث جديد... عن خلاص... وتتمنى؟!

في لحظة مسكونة بالصمت والدهشة والتأمل... اعتصرتني الكآبة لأدخل في بكاء مرير... هاجت نفسي واضطربت واختلطت تساؤلاتها... وحيدة أنا مقهورة... تائهة... ومن خلف الوجع همست تلك النبضة:

ـ اذهبي إلى العرافة!

انتبهت... ارتجفت... تصبب العرق من جسدي.

***

الطريق إلى العـرافة يبعد الكثير عن أرض الـواقع وعن مدينتـي الجميلة... شحنتني نبضتي الجريئة بقوة غريبة، وهي غارقة في طقوسها تقرأ تعاويذها... تنفخ على رأسي... وتهمس بأدعيتها.

مشينا في طريق يطول ويقصر، يضيء ويظلم، يتشعـب وينبسط... لا ندري كم مضى علينا من زمن الواقع؟ حتى فاجأنا باب كبير مشرع تعبق من داخله روائح عطرية غريبة وتخرج منـه أبخرة ذات ألـوان وأشكال أغـرب... أنعشتنـي تلك الـروائح... فأسرعـت الخطى... دلفت إلى الـداخل، ليبهرني المكان بروعـة غموضه ولينادينى الـزمن بصوت الحلم:

ـ أهلا بك في عالم العرافات!

بشيء مـن الـرهبـة والخوف، ارتميت على حصير رائع النقـوش مختلـط الألـوان... جلست وأنا أرتجف... فتحت صدري المرتعش لأستنشـق هواء الحلم.. فجأة... تقافزت أمامي رؤى وأطيـاف هلامية وكأنها أشكال أعـرفها في زمن الواقـع ووجوه أجهلها في زمن الحلـم... وامتدت أيادي طـويلة نحوي... وأفـواه واسعة أخذت تصرخ بنظـريات جديـدة لا أعرفهـا وتنادي بـأفكار لامنطقيـة أدهشتني.. وأخـذت الأشكال تتصـارع وتتقاتل.. ومـدينتي الصغيرة بينها تهتز تكـاد حيطانها تتشقق... من بعيـد لمحته راكبا حصانه الأبيض ذلك الفارس الذي عشقته وانتظـرته كل هذي السنين... كان يدنو... ثم يضيع... أرعبتنـي تلك الخيـالات... شوشتني... وقبـل أن أقرر الهروب مـرة أخرى... فاجأني صوت أنثى:

ـ اشربي... انه الماء المقدس!

وهي تمد يـدها بكأس مملـوء بالماء، تلك العـرافة الرائعـة الجميلة، المشرقة كـزهرة النوير.. ترتدي ثيابا اسطورية، سحـرتني نقوشها الخرافية وألوانها الصارخة.. تعلق على صدرها تماما مضيئة كعين الشمس وتلف جسدها بسلسلة تعاويذ قمرية الشكل... تحمل في يدها الأخـرى رقى عتيقة عنيفة الأشكال، متآكلة الأطراف ينبـض التاريخ من عفنها صارخا... تعلقت نظراتي المنبهرة على غموضها وسرها... وبيد خـائفة مرتعشة تناولت الكـأس لأشرب جرعة بعد أخرى حتـى فرغ الكأس... شعرت براحـة... بعجالة سألت العرافة:

ـ أمتزوجة أنت؟

أجبتها... وقد ازددت ذعرا وخوفا... بصوت خافت حزين:

ـ في عالمي تزوجت الوحدة!

تأملتنـي... عبثت بـالرقـى وبالأشكـال الخرافية التـي بين يديها... ثـم... نظرت إلي بعينين تشعان فطنة وثقة... قالت بجرس مريح:

ـ تـاه منك في الـزمن الذي مضـى... وتعيشين الوحدة والألم في هـذا الزمـن... تقول الرقى إنك ستلقينه في الزمن الذي لم يأت بعد على مدينتك.

لم أستطع أن أدرك معنـى هذه الطلاسم والـرموز... ولا أدري كيف حركتنـي جرأة وعانقتني رغبة... صرخت أستفسر:

ـ وكيف سيـدخل حياتي يا عرافة مـدينتي فارس أحلامي ومنقذ مـدينتي... ونحن

معشر النساء نضيع في السواد ونرخي على وجوهنا النقاب؟!

حركت مرآتها إلى الأعلى... استنشقت بقوة رائحة البخور... نظرت إلى السماء... قالت وهي تبتسم:

ـ لا تخافي يـا فتاة... سيظهر فـارسك ذات مساء قائظ يشتعـل بالحمى... إنـه قدرك وقدر مدينتك... والأقدار تخترق الجدران وتدخل من أضيق الثقوب؟!

ـ ألبستني قـلادة طويلة بها من التمائم والتعاويذ والـرقى الكثير... لها رائحة الصبر وصـلابة الحجـر وإرادة البشر... ونظريـات قومـي وأفكار عشيرتى... ورغبـات نفسي وطموح فارسي... تحمل بين أشكالها المخيفة أسرار الزمـن الذي مضـى... وتخبط الزمن الذي أعيشـه... وغموض الزمن الذي لم يأت بعد.

خرجت مهرولة من عند عرافة مدينتي تثقلني قلادتى بغموضـها وأسرارهـا... سيجت ضلوعي حولها وطوقتها بذراعي... هطلت دموعي أحرقتني... همس الحلم في أذنى:

ـ انتظري نبوءة العرافة!

على إفريز نافذتين

● نهلة السوسو

جناح مديد من ريح قوية لطم وجه «ماسة» لحظة فتحت مصراع النافذة! أمسكت القبضة بأصابع متشنّجة، وتركت رأسها يتكيء على الخشب الذي تقشر طلاؤه الرمادي، وما لبث أنت حضر العالم اليومي الأليف إلى بصرها، ثم نفذ إلى إدراكها عبر أعصابها المتعبة! هبت العصافير تتبادل أمكنتها بين الأغصان السمراء الناحلة، وارتجفت أوراق الرمان الصغيرة، وصبغ اللون الرمادي كل شيء: السماء والغيوم الرقيقة، التي كانت أشبه برشقة ماء صغيرة متجمدة، والعصافير الطائشة، والنوافذ الداخلية المطلة على الفناء فقالت لنفسها: لقد هطل الرمادي غزيرا وغطى كل شيء!

وراءها كان المنزل مقفرا لأن جميع سكانه خرجوا، ولحظة شعرت بوحشة الفراغ خرجت من ملاءات السرير التي تفوح برائحة النوم، وتجولت قليلا في المجاهل التي ترتادها مرغمة: انزلقت إلى المطبخ الفوضوي، تناولت نصف شطيرة قضمها أحدهم، ازدردتها على عجل ثم تركت راحتيها تغرقان تحت سيل من ماء دافئ ورغوة معطرة! راحت تتأمل وجهها في ضوء المرآة الساطع ووجهها جميل، لكن في تلك العينين نجوما مطفأة وماء بلا بريق أما الشعر فقد انسدل كأنه ضوء أزرق.. كأنه موجة طويلة من عطر كثيف تثاقل به الهواء.. رمت المنشفة على المشجب فتلقفتها الأرض التي لم تنظف منذ أيام.. عبرت الصالة المعتمة واندفعت بشوق نحو النافذة.. لقد غادرت الشمس الفناء

لتوها.. وها هو الرماد يغطي كل شيء لكنه يفتح المدى أمامها لتخرج من ظلمة الكهف الذي سجنت فيه بعد موت أمها!

- في غسق برلين كانت «ليزا» تتأمل الشارع المغتسل لتوه بمطر خفيف..

أبعدت الدانتيل الأبيض عن بللور النافذة لتوسع دائرة الرؤية. جمعت بيدها اليسرى شعرها الأشقر الطويل ثم تركته ينهمر على كتفيها من بين أصابعها النحيلة.. أسندت خدها على المصراع الخشبي الذي جدد طلاؤه منذ أيام.. ورنت إلى الأفق الغارق بالرذاذ المزرق.. وهناك في الفناء الفسيح وفي حضن صمت فسيح كانت أشجار القيقب تنتصب بثقة وتعبُّ ماء المطر بلا شبع، وهي ليس من زمن بعيد اعتادت التأمل ورواية تفصيلات الأشياء لقد تعلمتها بعد رحيل أمها إلى منزل آخر!

- «ماسة» في أوائل ليل قريتها المكفهر تصغي إلى نبض تختلط فيه نداءات جدران البيوت ومواقدها المرمّدة وأبراج الحمام والحظائر والساهرين، والعائدين إلى مأواهم، تُسرّ في نفسها أن الدروب ضرورية لكل الكائنات.. لقد غادرت العصافير إلى وكناتها عبر دروب ترتسم في الفراغ كخيوط قوس قزح، وبعيدا، تحت النافذة الجنوبية كان الدرب يحمل حتى ساعات متأخرة من الليل صدى خطوات لعابرين مجهولين يستعجلون الوصول إلى ديارهم! ودرب واحد تراه في لياليها المؤرقة الطويلة وفي رؤى اغفاءاتها القصيرة وتحاول أن تحتفظ به.. أن تستبقيه.. إنه الدرب الذي حملوا أمها عبره إلى القبر! ذاك الدرب مقفر، صامتة بيوته بواجهاتها الحجرية، ونوافذها المشبكة التي تنتهي ببوابة المقبرة الموحشة! درب المقبرة هذا الذي تراه في الحلم تسوّره بالأقحوان والجلنار.. تسير عليه، تمرح وتجمع أزهاره في سلتها، بينما يلوح جزء من ثوب أمها الأسود هاربا أمامها متجها نحو فم البوابة، السوداء.. حكايات تأتي عبر الليل.. تقول أمها وهي ترفع الغطاء فوق جسدها المتمدد على السرير: كوني جميلة مثل وردة جورية، ثم اغمضي عينيك وارحلي إلى عالم الأحلام! ويالتلك الأحلام يوم كانت أصابع الأم النحيلة السمراء تداعب الشعر وتودع فيه عطرا ناعما كزغب العصافير..

- «ليزا» تتأمل من نافذتها الشوارع المتفرعة عن ساحة البيت الممتدة تحت الأبنية البيضاء، الشاهقة، وتحسب أن الزمن سيمتد هكذا بلا نهاية، تنتظر بمتعة تكرر مرور عجلات السيارة على الأرض المبتلة، ففي الصوت شيء يثير الخيال ويوحي للذاكرة بالصور التي خبأتها لنفسها بعناية وسرية فيوم رحلت أمها عن المنزل، كانت سيارة «غونتر» تقبع هناك تحت شجرة القيقب فلا تبدو سوى مقدمتها البيضاء تحت شبكة من مطر، وتحت المطر نفسه بدا معطف الأم الأبيض كأنه ذو لون آخر! ركبت بجواره دون أن تلتفت وكان انفعالها، كما يبدو، قد خف فقد حملت الحقيبة وهي تخفي ارتجافها.. نعم مازالت تذكر ذلك بوضوح، حملتها دون عون، وتذكر مجموعة الأصوات التي أثارتها قبل خروجها: إغلاق الباب الخارجي، خطواتها نحو المصعد، كبس زر الصعود، فإغلاق الباب.. ثم غيابا قصيرا، بل ربما طويلا.. فصورة تتجدد في فناء الأبنية، تضمها مع «غونتر» الذي يرمي سيجارته بين أوراق القيقب المتجمعة على الأرض الرطبة.. ويمضي بها في سيارته..

- «ماسة» تجوس في جنبات البيت المظلمة! هي وحيدة، في داخلها برد.. وحين يكون البيت مليئا بالناس، تكون وحيدة وفي داخلها برد.. أما حين يقبل، أبوها، ذلك الرجل

الوحيد الذي تحبه وتخافه فتشعر باهتزاز! برعب! صامت يتحرك بين أطلال البيت كالشبح! يغلق الباب لحظة يدخل مع إبريق الماء المثلج تلك الغرفة التي لا تعتبرها، منذ زمن بعيد، شيئا حقيقيا وواقعيا.. إنها غرفة الأحزان، بعدها تنفتل عائدة إلى سريرها لتفتح عينيها وأذنيها دون خوف حتى أذان الفجر.. ها هي تمضي نحو الخزانة.. تريد أن تفعل شيئا، ولا تكف عن التفكير بأشياء! ستشتري لأبيها سبحة كهرمان، وتشتري شريطا حريريا أحمر لتجمع بين ثناياه شعرها المبعثر.. في هذه اللحظة بدت المرآة السوداء أمامها فاغرة فاها، مضيعة ملامحها: خطفت عن الرف الأعلى ثوب أمها «التافتا» المزين بالخرز فتموج سواده بالتماعات زيتية ورمادية.. فردت طياته العديدة.. مدّت ذراعيها وراء الكمين، وألقت جسده على جسدها.. تأملت طوق الماس المزيف، المثبت على القماش فطافت على سماء مبهرة بصفائها وألق نجومها.. أنّ قلبها كطائر خجول يخفف ريشه في دفء الشمس: أمي!! دارت كورقة خضراء في دوامة ريح.. انفلتت ببطء كخيط ينساب بلا نهاية.. كانت ترقص وتبكي.. تبكي وترقص بانفعال!

ـ «ليزا» تنقل خطاها نحو الداخل فمن أمها بقيت عشرات الأشياء.. وحين تكون وحيدة تحب أن تحكي مع أشياء تلك الأم! بل تحب ان تجرب الأسئلة لأنها اعتادت فقط تلقي أوامرها خاصة لحظة النوم.. كانت تعلم أنها يجب أن تنام في الثامنة، ومع ذلك تنتظر الأمر الصارم كمنبه أبدي: «ليزا».. إلى فراشك! تلتقط من صندوق مصدّف، كان صديق ما.. قد أحضره هدية من الشرق، سوارا فضيا ضخما، وتتأمله: ترى لم لم تأخذه مع حوائجها؟ سوار عشعش السواد تحت نتوءاته الدقيقة واستقر متجاوبا مع اللمعان الأبيض الشاحب فغدا كنزا حقيقيا لا تريد لعيني أبيها الوقوع عليه لأنه لم يعد يطيق شيئا من ذكراها، هو الذي ينكر أنه يفتش عنها ويحلم بعودتها، ولحظة يحمل الصحف ويدخل حجرته، مع زجاجته التي شرب جزءا من محتوياتها في المطبخ.. إنما يفعل ذلك بعد دخول أمها الوهمي إلى الغرفة! لقد اعتادت وجوده البارد اعتيادها على وجود جهاز التلفزيون الملون الذي كان يثير اهتمامها، فعلى شاشته رأت دماء الثور الإسباني تتدفق في حلبة الصراع، ورأت أدغال افريقيا الكثيفة إلى حد السواد، وعيون الجائعين الجاحظة، المتوقفة عن الحركة والحياة، وحربا شرقي البحر المتوسط، وانفجارات عديدة في عواصم مختلفة، وضحايا، وحدائق، ومنتجعات، وفتيات عاريات يستحممن بمياه بيضاء كرغوة الحليب، يغمضن عيونهن ويتركن شفاههن تنفرج قليلا. لم يعد التلفزيون يثير اهتمامها حتى بشبانه الأقوياء وهم بملابس الرياضة، الضيقة، الجميلة. إنها تعي الآن بوضوح انها مجرد صور تجري في أمكنة بعيدة، البشر فيها مثل الصور الفوتوغرافية بلا صوت ولا روح! وهي محتاجة إلى من يضحك.. ويصرخ ويتكلم.. إلى من ينقلها نحو حافة العالم حيث يعيش الآخرون!

ـ العالم صغير وضيق وحالك! قناعة «ماسة» بذلك تشتد، وهي سجينة بين الجدران منذ بداية العطلة، منسية لا يفطن لوجودها أحد، وهي بدورها ستزداد التصاقا بقشرتها كالحلزون لا جسر يحملها إلى العالم سوى جسر الذكريات.. لكنها في هذه اللحظة لا تريد كتبا لأن الظلام خيم وتفضل ان تتركه معششا في المنزل، المترب، حتى يعود ساكنو المنزل ويضيئوا الأنوار! تتلمس الخزانة الصغيرة وتضغط زرا ما.. اعتادت لمسه وهي مغمضة العينين فينبعث لحن شعبي يغني عن غدر الدنيا ومسارعتها لانتهاز الفرص

وسرقة الأحـلام.. يهاجمها الفرح فجأة حتـى يزلزل طمـأنينتها إذ تتذكر ليـل الحديقة الصامـت ووجه أمهـا الناحل الجميـل، وهمسا متـواترا: ـ مـاسة! اسمعـي.. اسمعي.. اسمعي..

كانت النجوم تزهر وتهطل، وحنان الصوت يتمثـل حريرا يلفها كالفراشة في شرانق! تلك الأم كـانت لحظة صمت السماء والأرض، أغنيـة تخرج من شجيرة الرمـان، ونبت التراب.. ترى كيف استطاعت ان تتبدد وتتركها وحيدة؟ هذا السؤال سيضنيها ولن تجد جوابا له!

ـ العالم كبير.. هكذا يقول أستاذ البيئة حين تفيـق «ليزا» من شرودها ونعاسها! ربما كان يتحدث عن عالم فلكي.. خرافي، لا تعـرفه! وهي قرأت الكثير.. الكتب حولها مبعثرة، تقول إن هناك بلادا اسمهـا السند وأندونيسيا وقطب شمالي وآخر جنـوبي.. لكنها بعد اليوم لن تقرأ.. ستبدد وحشتها بأسلوب آخر.. تـرقص قليلا، ثم تضع اسطوانة قديمة تبدو في أواخر العمر، يخرج إليهـا «بتهوفن» بعصـا قصيرة، ووجه مكفهـر فتضحك.. تموج حـولها سونـاتة «ضـوء القمر» ومـن نافـذتها لا يبدو القمـر كما يراه الشعـراء و«بتهوفن» الذي تملأ اسطـواناته مكتبة البيت.. ويوم صحبها أبوهـا للتخييم في الغابة، كي ترى القمـر هناك.. في بيته، أغفت قبل أن يطلع، وكـانت مكللة بناموسيـة، محجوبة ومخبأة عن لسع البعوض!

ـ «ماسة» تبتعد عـن ظلام الداخل.. تنتزع من جديد مصراع النـافذة لتطل على ظلام الليل الطليق، ولتبحـث عن المكان القديم حيث تـرمدت الأغنية التي تعاتب الـزمان الذي بكر في مجيئه و.. في هـذه اللحظة تسمع طرقـا على النافذة المطلة على الـدرب الجنوبي.. اهتز قلبها كشراع عصفـت به رياح مفاجئـة.. أيكون هو؟ الوسيـم الغامض الذي يـدير رأسها ويخدرها لحظة تلمح وجهه أو تسمع خطـوه أو تنفسه؟ حريق يشب في أطرافها فتغلق النافـذة الداخلية بسرعة كأن أسرابـا من جراد وحصى ستهاجمهـا.. تلتفت نحو الداخـل حيث يتواتـر الطرق الخفيف وتبتهل على عجـل: ياالله.. يـاالله.. ياالـله أنقذني! اجعل مجيء أبي متـأخرا.. تخطـو نحو الشرفة الخارجيـة على رؤوس أصابعهـا: ماذا تفعل؟ لن تقوى على النظر في عينيه لأنه كائن مـن شرر يربك ويرهق! وتخطو!!.. لا تريد ان تفتح النـافذة، ففـي مثل هذه الحالات يقـدم العاشـق رسالـة! لا.. ربما يقدم وردة، وبعـدها تبـدأ النساء المجلـلات بـالسواد، الملتفـات كدمـى خشبيـة بملابـس طويلـة، المتشابهات بـرؤوسـهن المدورة وعيـونهن الثاقبـة، المحدقـة، أولئك الحاضرات دائما في الأفراح والمآتم.. سيبدأن بالدمدمة ثم بتطويقها وحصارها وتذويب السم في مائها حتى تذوي، وحيدة في هذا المنزل الموحش.. أبوها يخشى هؤلاء النساء المجهولات كما يخشى وباء يحرك هواء القرية بمناجل الموت، لذلك يحذرها من الهذر والضحك والفرح، وترك شعرها طليقا تحركه شياطين الغوايـة ويغضب إذ تزوج صبية لعجوز أرمل وأدا للحب الشائن الذي بـث في خديها حمرة ورد الربيع، ويـرسم على وجه «ماسـة» الطري قناع امرأة ماتت منذ آلاف السنين، وعلا روحها الغبار.. لا.. لن تفتح النافذة لـ«زين» لأنها لا تريد ان تضرب وتتمـزق بشرتها السمراء وتتلوث بالـدم كالعروس الذبيحـة، ولا تريد لجوقة النساء المرعبات اللواتي يتجمعن في المآتم والأفراح ويبثثن صوتا كالفحيح يقتلن فيه الفتيات أن ينقلنها إلى مذبح النعاج!

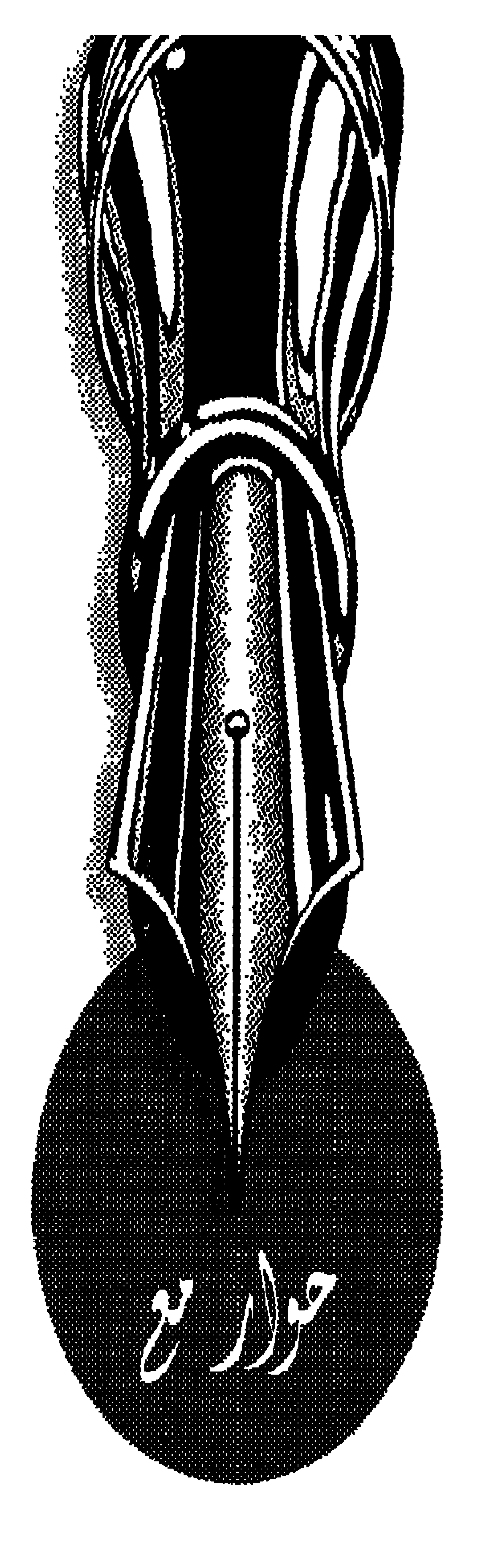
راح الصمت يجمع الأصـوات ثم يفرقها، وهي ثـابتة وسط الغرفـة.. تغمض عينيها فترى عربة! عـربة صـغيرة تجرها ريح لطيفة.. ها هـي تضع قدميها هناك فتشـد الريح الفضيـة عجلاتـها السريعـة، وتعبر بها نـافذة الليـل، والـدرب الصغير المقفر والبيـوت الـواطئة التـي تتنفس بعـض شبابيكهـا بضوء كسـول.. وتبتعد.. تتجـه نحو التـلال الغـربية.. تجتـاز البسـاتين وتنطلـق.. لقد حـررتها العربـة من ضيـق منزلها وضيـق مـلابسـها.. وضيـق روحهـا، وضيق ذكـرياتها.. تشعـر أنها جميلـة وحارة كمحـارة سخنتها الشمـس على الرمـال المغسولة! تـدخل إلى مجلس فتيـات كأنهن ولـدن في يوم واحد، وتنفعل حين تشتبك ذرعتها بذراع إحداهن فتود أن تبكي وتحكي! تبكي وتحكي لسنوات ودهور! ولحظـة تريد أن تحرر لسانها مـن صمته وعجزه تراه أمـامها! يكون كعادته كـل ليلة، متعبا، وقاسي الصوت. يسـألها: ما بك؟ فيخيل إليها انها أجـابت: كان هناك من يحاول فتح الباب.. يجيب مطمئنا وهو يمضي نحو المطبخ: إنها الريح لا تخافي! تطوي كل شيء حتى أفكارها الصغيرة.. وتتسلل نحو غـرفتها، يصغُر ثوب أمها بطياته المعتـادة ويعود إلى مكـانه الخفـي.. ترتفـع الملاءة فـوقها حتـى الأنف وتسمـع النبرة الغاضبة: لا تتركي النافذة مفتـوحة لهوام الليل.. وحين ينقطع صوت الهوام في الخارج تكون قد سكنت في صندوق فارغ صامـت، مفكرة دون ألم كبير: هل الحياة طويلة جدا؟ وكيف؟ ومع من ستعبر الطريق حتى النهاية؟

ــ «ليزا» تترك الصـالـة المستكينة في نهر الأضـواء الخافتة، المنبعثـة مـن اللوحـات الجدارية والمصابيح الموزعـة في الزوايا.. وتمضي نحو النافذة ثانيـة كأنها تنتظر أحدا.. هاجمتها رغبة قوية في السخرية من أحد ما.. لحظة تذكرت «روبي» الأشقر النحيل الذي يضطرب ويتلعثم كلما شبكت ذراعها بذراعه ومازحته طالبة منه أن يقبلها! الهاتف يرن وهي تجنّ من الفرح.. تطير إليه في الزاوية حيـث توقفت شجيرة «الأروكاريا» عن النمو منذ حين، فعبره ستسمع صـوتا بشريا.. تلتقط السماعـة: آلو.. آلو.. آلو.. تتـابع اللعبة بجذل حين يتكسر ضجـرها أخيرا!! صوت «روبي» المرتجف يثير مـرحها: يدعـوها إلى رحلة صيد سمك وهي تضحك، يتابع تعليماتـه حول وجوب ان تحمل معها قبعة واقية مـن الشمس المحتملـة والمطـر المؤكـد وهي تضحـك! يقـول إنـه سيحمل الشصـوص والطعوم، وما عليها إلا أن تلبـس معطف فراء الحمل وتأتي، وهي تتـابع ضحكها، وما تلبث أن تكتشف ألا أحـد على السماعة الأخرى... لقد انتهت المكالمة وغـدا ضحكها أشبه بالتمثيلية المملة! تضع السماعة على الجهاز.. تتمدد على الكنبة الزرقاء العريضة، تحاول أن تتابع حـديثا ما! ان تكلم نفسهـا لكنها تعي أنها وحيدة تمامـا.. تغمض عينيها فترى جملا قادمـا من إحـدى الحكايات القـديمة، يحملها الهودج السـاحر، العجيـب، المحمّل بالخرز الأزرق المقدس ويعبر بها الفناء.. يترك «بـرلين» وراءه، المدينة التي تخلع دروع التاريخ والعظمة والهزائم والانتصـارات وتتحول في وعيها إلى مجرد جسور، وساحات وحـدائق، ومقاه صغيرة مخبـأة تحت الأشجار الهرمـة، تـريد أن تـرحل إلى صحـراء فسيحة، يتجول فيها القمر على مهل، وتنهض الرمال لتغتسل بندى الفجر! تفتح عينيها فتراه أمامها، متأنقا، تفـوح منه رائحة كحول واخزة، يطلب منها ان تكف عـن فوضاها وتنتقل حـالا إلى سريرهـا، وألا تنسى أيا مـن المصابيح مضـاء.. وقبل أن يغلـق الباب يخبرها بأنـه مدعو إلى عشاء عمـل.. وانه قد أعد لها مفاجـأة في عيد ميلادها فـالمفاجأة

تعرفها، سمعته مصادفة يقول على الهاتف لأحد ما.. إنه سيسافر إلى «روستوك» على بحر البلطيق، في الشمال.. هي أيضا أعدت له مفاجأتها الخاصة لأنها لن تكون معه بل مع أمها! ولأنها لن تتابع دراسة الكومبيوتر التي اختارها لها، بل ستخترق عالم السينما كالشهاب: الكاميرات والأضواء، واختراع عوالم وهمية، وبناء منازل من ورق وقصور تاريخية هائلة، وعبور بحار وأجواء، ولقاءات حب ناعمة على الشرفات، ووراء أشجار البحيرات، وقبلات كلمسة وتر الكمان... عالم جميل، أجمل من الحقيقة، ينساب على شاشة بيضاء عريضة بتفصيلات لا تراها في حياتها خاصة، حين تستقل الحافلة وتخترق الشوارع المتجهمة، متجهة نحو معهد الالكترونيات.. كانت تغفو في حرير منامتها، تحاور غضبه المكبوت، وهو يتلقى قراراتها الجديدة بامتعاض.. انها تتحرر، وتطير، تفتح باب القفص وتنطلق في عالم جديد لها وحدها.. تخلف وراءها أباها وأمها، و«غونتر» و«روبي»، والمنزل الهادئ بمحتوياته المملة.. وعلى الوسادة المحشوة بريش النعام يبدأ مصير جديد..

ـ في الحجرة التي مات ضوؤها تماما، كانت ماسة منكمشة، تدفع القلق كي تنام تتقلب على الوسادة التي تجدد رائحتها القابضة لحظة إثر لحظة، وكلما اقتربت من بحيرة النوم الدافئة دفعتها يد ظالمة عن تلك الضفاف وحدثها صوت من الداخل: ماذا ستفعلين إن لم تنجحي؟ إنها تقاوم الموت بالتعلم حتى لا تصبح مثل نساء القرية اللواتي يهرمن في العشرين.. يتبعن خمسة أولاد، والشقاء يلتهم وجوههن، وخصورهن وكعوبهن المشققة.. وإن كان أبوها يعدُّها معلمة ليتباهى بها، فلأنه يعتقد أن حدود العالم تنتهي ضمن هذه القرية الملعونة.. هي تنتظر الأيام لتكون شيئا آخر لا توقفه الحدود في مكانه.. ستكتب قصائد أو قصصا تحكي عن الحب وأحزان الوحدة وافتقاد الأم.. ستحكي عن قرية صغيرة منسية بلياليها ودموعها وأناشيد شجرها وهوامها وطيورها وخريفها الذي يبعث الشجن في الروح لحظة يحتضر كل شيء حولها.. وستحضر دائما في كتاباتها تلك النافذة التي تصلها بالعالم الخارجي الحي!! لن يفهمها أحد إن راحت تهمس بهواجسها هذه، لكنها ستسجل هذه الهواجس على أوراقها القديمة الباقية في دفاترها قبل أن تضيع!... إنها تنعس الآن.. تحاول أن تتعلق بغطيط أبيها النائم في الغرفة المجاورة لتبقى يقظى لكن النوم يقهرها.. ويسحبها ببطء نحو قاع رخو.. مفتوح!!

ـ بقيت الأرض يقظى تتابع مهمة الحياة العسيرة.. وفي حضنها أغفت فتاتان بلغتا لتوهما الخامسة عشرة: إحداهما استكانت في أنشودة مطر بذلها فجر الشمال، والثانية في أنشودة جنادب أثارتها براءة الطبيعة في قرية عربية صغيرة.. ولم تحل النافذتان المغلقتان في بيت كل منهما، بينهما وبين جياد الحلم القادمة تسابق سويعات الزمن.



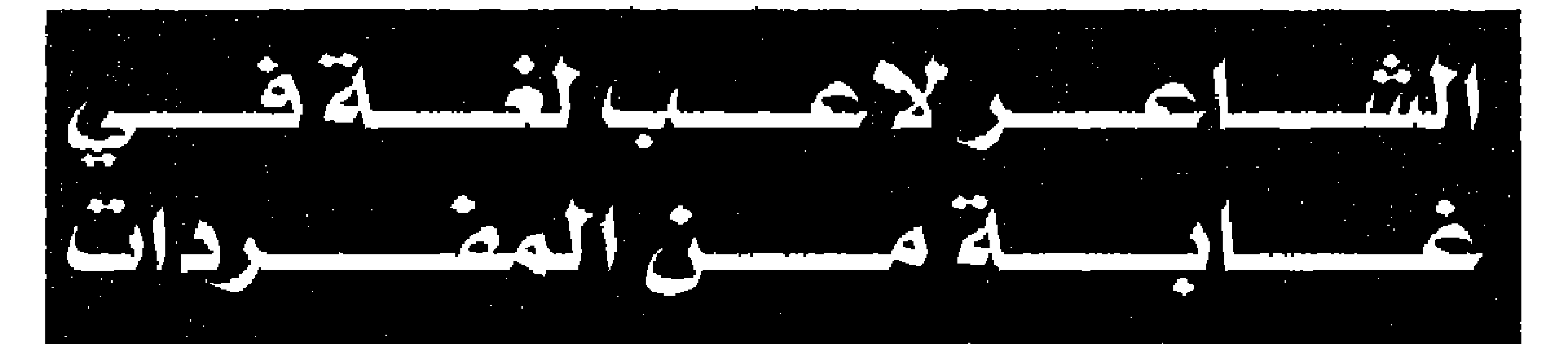
□ الشاعر محيي الدين اللاذقاني

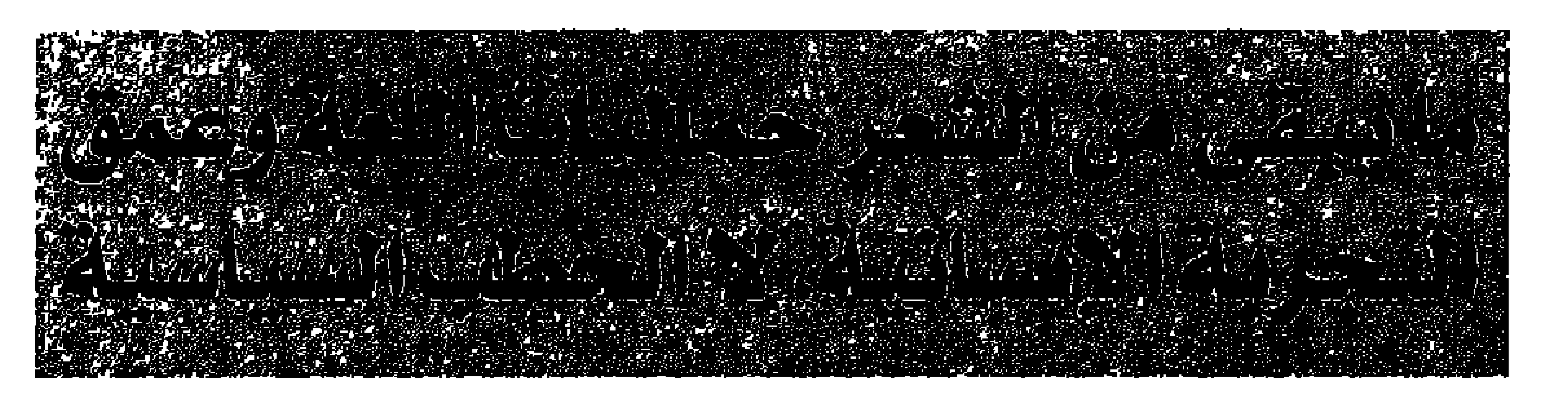
مجدي إبراهيم

الشاعر محيي الدين اللاذقاني:

● حوار:
مجدي إبراهيم
القاهرة

أهمية الشعر ستزداد لأنه يخاطب العقل المطلق والروح المطلقة





الشاعر السوري محيي الدين اللاذقاني شاعر يؤمن بأن الشعر الحقيقي يقف وراءه «فكر»، و«موقف» حقيقيان. وهذا ما يجسده في ديوانه الأخير «من كان حزينا فليتبعني» الذي يطرح فيه تساؤلاته، ويرمي بذور معاناته ببساطة.

وهو يجزم بحتمية المزج بين الأدب والسياسة، ويرى أن الفصل بينهما أكذوبة في ظل التعقيدات الاجتماعية والسياسية في عالمنا العربي.

التقيته ضمن فعاليات معرض القاهرة الدولي للكتاب، وكان معه هذا الحوار:

حدثني عن طرافة القصيدة الأولى؟

ـ شعور جميل، كانت قصيدة أذكرها وأنا تلميذ في المدرسة الثانوية في الصف العاشر، وكنت قد انتقلت حديثا من الريف إلى المدينة (من قرية سرمدة التي ولدت فيها إلى حلب) وفجأة وجدت نفسي أدرس في (ثانوية الكواكبي) فأحسست بالفجيعة وبالفقدان والغربة. وحاولت أن أجد في «الكواكبي» قبيلة جديدة أستعيض بها عن قبيلة القرية فوجدت القصيدة تتشكل عن المدرسة (أيا حبي أيا وطني... أنت الأحبة أمي وأخوتي وأبي....).

هذه محاولة لإيجاد قبيلة لتعويض غربتي، بدأت منها القصيدة الأولى، ثم جاءت المراهقة؛ أنت في المراهقة تقع في الحب دائما ومن النظرة الأولى، تكون في حالة اشتعال دائم، مما يخلق مادة جيدة جدا للشعر، ما بين انتظار حبيبة وصد من حبيبة متمردة، ولحظة حنان من حبيبة ناضجة، وتلك القصائد التي لم أنشرها بكل أسف، أحتفظ ببعضها، وبعضها ضاع أو لدى أصدقائي وبين لحظة وأخرى تصلني مسودة قديمة عليها هذه المراهقات، وأتمنى أن أجمعها في كتاب إذا اكتملت يوما.

● في معظم أعمالك «انتحار أيوب، أغنية خارج السرب.... وغيرها» هناك فرادة خاصة لك، من أين اكتسبت هذه الفرادة وهذه الخصوصية؟ وهل هناك في سورية الآن شعراء كثيرون لهم مثل هذه الفرادة والخصوصية؟

ـ أشكرك على تسمية تجربتي بالفرادة والخصوصية، منبع هذه الفرادة بحث دائم عن جوهر الأشياء وجوهر اللغة، فالشاعر في النهاية هو لاعب لغة، وبمقدار ما يستطيع الإيغال داخل هذه الغابة من المفردات بمقدار ما يعود بالفرادة.

بالنسبة للشعر السوري، لا أعرف إن كان يعرفني جيدا، فمعظم ما نشرت كان خارج سورية، لأني تركتها بشكل مبكر لأسباب معقدة، والبعض يحسبني على الشعر السوري، والبعض يحسبني على الشعر المهجري الحديث، لكنها تظل تسميات لا تقدم ولا تؤخر، فالشاعر إنسان أولا، والاحتفاء بالإنسان لا يحتاج إلى جنسية.

●هناك ثمة تعتيم إعلامي على الشعر السوري عموما ما سر هذا التعتيم؟

ـ لا أظن ذلك، سورية منها نزار ومحمد الماغوط وأدونيس وهم من الرعيل الأول من الرواد وتطرح أسماؤهم بمناسبة وبدون مناسبة... أظن أن الذي يشكو من الغيرة الشعرية أو الاجحاف الشعري هم شعراء مصر، فمصر متهمة منذ أيام المتنبي بأن الشعر فيها لم يبلغ حدا كافيا من النضج ـ مع أن هذا الحكم مجحف طبعا، وأظن أن تطور الرواية والقصة المصرية هو الذي جعل الشعر يأتي ثالثا أو رابعا عند من يعرفون الفن التشكيلي جيدا... هذه الشكوى إذن ليست سورية، الشاعر عنده قناعة أنه أخذ المسافة التي يستحقها من خريطة الثقافة العربية، أما الشكوى المصرية فأظن أنها ستستمر.

● والجيل الجديد.... ما بعد نزار والماغوط وأدونيس؟

ـ الجيل الجديد قد لا يكون معروفا بشكل جيد في الخارج لكن.... متى كان الجيل الجديد معروفا منذ بداياته في أي جيل وفي أي بلد؟!... هناك في هذه المرحلة سطوة رهيبة لوسائل الإعلام.... هذه ظاهرة سلبية ـ ولكن بالمقابل الظاهرة الإيجابية أن هناك مساحات شاسعة من

الـورق الأبيض مفـرودة للجيل الجديـد، ومعظم هـذا الجيل الجديـد الذي امتطـى موجـات متعددة لم يستطـع حتى الآن أن يبلور صوتا حقيقيا يجعل الحركة الأدبية تنتبه إليه بشكل جـدي فأنا لا أستطيع أن أسمي ثـلاثة أسماء فيها فـرادة في الشعر الجديد في سوريا، وكذلك الحال في مصر ـ لكن عنـدكم هنا في القـاهرة القضيـة أكثر حدة في أن الجيل الجديد يتعـامل بشراسة منقطعة النظير ويحاول أن يفـرض نفسه كما قيـل لي وكما لاحظـت في منـاسبـات عديـدة بأسـاليب غير شعـرية. المبـدع لا يفرضه إلا إبداعـه، تستطيع أن تركب أي مـوجة، تستطيـع أن تمتطي أي حصـان، تستطيع أن تقيم من العلاقات العامة مالا حدود له ـ لكن في النهـاية لا يبقى منك إلا ما كتبته، لا تبقـى إلا القصـائد، لا تبقى إلا تلك الروح التي تشـع داخل اللغة.... فهذا الجيـل يجب أن يبـدع قصيـدة أولا، ثـم يقاتل ـ لكنه يقاتل الآن ليحتل مكانه وهو لم يكتب القصيدة بعد! هذه مفارقة غريبة فعلا..

● **مهمـوم أنـت دائما بـالقضـايـا الاجتماعية والسياسية والإنسانية، في نفس الوقـت الـذي تحاول فيه بقـدر الإمكـان الاسهـام في جماليـات الشعـر الحداثي... عن أي رؤية إبداعية تنطلق في إبداعاتك؟**

ـ أعتقد أنك تتحدث عن مراحل؛ قصائد «عزف منفـرد على الجرح» ديواني الأول، و«انتحـار أيـوب» الـديـوان الثـاني، في قصـائدهما تجد في ذلك التركيـز على الهم السياسي ـ لكنك حين تنظـر إليها بعد فترة تجد نفسك شيئا مـن السذاجة، والحق أن الإغـراء الجماهيري هـو الذي يـدفـع إلى صيـاغـة كميـة معتبرة مـن الخطـب السيـاسيـة، كنـا في ذلـك الـوقـت (في السبعينيـات) بالجامعـة والأكف تصفـق والحماس يلتهـب والنـاس تحملـك على الأكتـاف، فتجد التعبيرات الـرنـانة التـي تتحدث عن قضايا سياسية تمس الجميع لها سـوق فتنطلـق في هـذا الاتجاه، ثـم تكتشف أن ليس ذلك هـو الشعر، ثم أذكر أنني في أمسية شعريـة في لندن منذ عامين تحدثت عـن هذه المفارقة فقلـت أنني حين بدأت أكتب شعرا حقيقيـا التفت حولي فلم أجـد مصفقين، لأن الجمهـور في حـالـة تخلف، فهل تترك حالـة التخلف تقودك أم أنك تقود الذائقة بـاتجاه آخر!. هذا سؤال طرحتـه على نفسي وحاولـت منذ قصـائد (أغنية خارج السرب) وقصائد ديوان آخر بعده (من كان حـزينا فليتبعني) أن أبحث في التجـربـة عن جماليـات اللغـة وعمـق التجربة الإنسـانية، لأن هذا ما يبقـى، أما الخطب السيـاسية فلكـل مرحلـة خطبها ومقـولاتها وتنتهـي المرحلـة فتمـوت القصائد... الكثير مـن التهريج الـذي قيل بـاسـم الشعـر في حقبـة الستينيـات والسبعينيات لا أظن أنه ستكتب له الحياة ولـن يعيـش طـويـلا بمقـاييـس النقـد ومقـاييـس الناقـد الهائل الـذي نسميـه (الزمن).

● **بعـد كـارثة الخليـج، وهيمنـة أمـريكا وسقـوط الشيـوعية، وتـردي الأحـوال على كافـة الأصعدة في الصـف العـربي.. كيف تـرى حاضر القصيـدة العـربيـة الآن؟ وكيف تـرى مستقبـل القصيدة؟**

ـ لا أرى ذلـك الخيط الـذي يربـط بين سقوط الشيـوعية وبين فنيـة القصيدة ـ لكن سأقول لك رأيا في مجمل هذه الأسئلة ـ وهـي سبعة أسئلـة في سـؤال واحـد؛ مرحلة سقـوط النظام الاشتراكي في دول المعسكـر الشرقي ستستتبـع تغييرات على

مستوى النقد العربي، لأن نقاد الواقعية الاشتراكية الذين كانوا يسيطرون على المنابر الإعلامية في الستينيات والسبعينيات، سقطت المقولات من أيديهم ولم يبق عندهم النموذج الذي يباع للجماهير ويقال لهم: تعالوا فانتظروا نحن نقدم لكم أسلم نظرية، الآن من السهل أن تهاجم الواقعيين الاشتراكيين ونظرياتهم وما فعلوه بالثقافة العربية ـ لكن للتاريخ فقد قلت هذا الكلام، منذ مطلع الستينيات ورددت على هؤلاء الذين يريدون قولبة الفن في مجموعة من المقولات الجامدة، وخضت الكثير من المعارك ودفعت ثمنها منذ عشرين عاما، الآن أصبح سهلا أن تهاجم وتجد من ينشر لك لكن حينما تهاجمهم وهم في عز سطوتهم في الستينيات وفي السبعينيات هناك كان لها نكهة اكتشاف المستقبل قبل الآخرين.

لماذا نحن نتحدث دائما عن الرؤية؟ أنت رؤيوي إذن تستطيع أن ترى وأن تحلل وتقدم للآخرين وتكون البوصلة تشير بهذا الاتجاه، لا تنتظر من الأحداث أن تقودك، وتفعل بك ما تفعل. بالنسبةللهيمنة الأمريكية، وهو سؤال سياسي لا أريد التنصل منه، لا أعرف لماذا نحن دائما عندنا الخوف من الهيمنة! أمريكا موجودة في المنطقة ولها نفوذها ولم نقاومها في الماضي إلا بالخطب الحماسية وكنا نهدد بحرق مصالحها وهي تستمر وتفعل بالوطن العربي ما تشاء.... إنما نهاية قطب آخر من العالم يضر ولا شك بالمستقبل ويجعل من القطب الواحد طاغية على مستوى أكبر ـ لكن هذا الأمر لن يطول كثيرا، فهناك عدة محاور قادمة في الطريق، هناك المحور الروسي الألماني الذي بدأ بالتشكل، وهو أمر تخافه أمريكا، وهناك المحور الأصفر الذي يضم كوريا واليابان والصين، وهذه محاور تتبلور وسيكون هناك أقطاب أخرى ولن تطول هيمنة القطب الواحد على العالم.

● **لو عدنا إلى الوراء ثلاثين عاما، ماذا تقول لنفسك.. بما تنصح نفسك؟**

ـ الأرجح أنني سأكرر نفس الأخطاء وبنفس النظر وبنفس الحماقة التي صارت عليها، حين تكبر الأخطاء يضيف لنا العمر مفهوما جديدا للتجربة الإنسانية، لكنه أيضا يلون الماضي فتتحول تلك الأخطاء إلى مادة يمكنك أن تدافع عنها وأنت غير نادم... فكل ذلك النزف مبرر ولن أمانع في تكراره ــ فإذا كان هناك ظلم فيجب أن يكون هناك تمرد ويجب أن تدفع الثمن مهما كان.

● **وهل تقيس عمرك الشعري؟**

ـ يقال إن التقليديين يرون أن العمر لا يقاس بالسنون، والعمر الشعري في تقديري يقاس بالقصائد، عمري الشعري قصير حتى الآن، لأن الأشياء التي أريد أن أكتبها لم أكتبها بعد... يحضرني الآن مثال توماس هاردي الكاتب الانجليزي ، أمضى كل حياته تحت ضغوط المؤسسات «العائلية» والوظيفية» وهو يكتب الروايةوالمسرح ويلبي ما يريد الناشرون فقط لأنه محتاج لتغطية نفقات حياته المادية، وهو في السبعين من عمره اكتشف انه يريد أن يكتب الشعر، وفي ذلك كتب أربعة دواوين، هي بالفعل من أجمل الشعر الانجليزي. الآن، أنت وسط ضغوط الحياة تجد أن الشعر يتراجع إلى الهامش ولا تستطيع أن تعطي لا الوقت المناسب ولا المساحة النفسية المناسبة فتشعر بحنق دائم وبأنك تريد أن تفعل هذا الشيء لكن كل الضغوط تدفعك

باتجاهات أخرى... أنا أتطلع إلى لحظة أتحرر فيها من كل هذه الأعباء وأجد نافذة على البحر لأجلس فيها وأكتب القصيدة التي أريد أن أكتبها.

● وكيف توازن بين كونك «أستاذا أكاديميا» وبين الإبداع الشعري، وأنت حانق كما تقول على الظروف الحالية؟

ـ أنا أحب الصحافة ولا أريد أن انقطع عن الجو الأكاديمي، ومعظم ما كتبته من كتابات نقدية وأكاديمية كان له هدف واحد هو إيجاد طريق ثالث في النقد ـ النقد الشائع في الفترة الماضية والفترة الحالية هو نوعان: نوع محصور داخل الجامعات لا يعرفه إلا أهل الأكاديمية والطلاب الذين يدرسون فيها ولا يتعدى تأثيره أسوار الجامعة، ونوع آخر موجود على صفحات الصحف وهو «سخيف وسطحي وهزيل، وحاولت أن أوجد طريقة لأخذ أجمل ما في الطرفين، تأخذ من النقد الأكاديمي عمقه واحتفاءه بالتفاصيل ومفاهيم النص، وتأخذ من النص الصحفي رشاقة العبارة والقدرة على الانتشار وإيصال هذه المفاهيم المحجوزة داخل الجامعات إلى أكبر قطاع من البشر، وهذا البحث عن الطريق الثالث هو الذي دفعني إلى كتابة الدراسات النقدية التي نشرتها والتي تجدها في كتاب (عكس التيار).

بالنسبة للأجواء الأكاديمية أحس فيها بنوع من الطقوس التعبدية، دائما حياتك وسط الكتب وداخل مكان علمي له قدسيته مهما غبت عنه أشعر بالحنين إليه، فأنا طالب دائما، لا أعتبر نفسي أستاذا أكاديميا، ما أزال أعتبر نفسي طالبا لأنني أستمتع فعلا بالتواجد في الجامعات.

● قلت لي من قبل إن قضية (انتحار أيوب) كانت لها أصداء متعبة في الجامعة وسببت لك مضايقات مما يدفعني لسؤالك عن علاقة الشعر بالسياسة، والكلمة في مواجهة الرصاص؟

ـ ولمن النصر...؟

ـ أنت تعرف مواجهة دائمة مع الرصاص منذ أن تمسك بالقلم وتختار الكتابة كمهنة، طالما اخترت هذه المهنة أنت تعرف أنها خطرة وأن خلفها مسئوليات، فإما أن تمتهنها بغرض الدفاع عن الحريات، وسيكون لك أعداء بالطوابير، أو أن تمتهنها للتزلف وبالتالي لن تكون كاتبا مهما ولن يحترمك أحد.

حينما يكون خيارك الآخر فعلا ستجد المسدس في انتظارك، تجد الرصاصة، تجد السم، ستجد كل أنواع الشائعات... لكن هذا جزءا من مسيرة الحياة، لماذا نكثر من الشكوى؟ كل المبدعين في كل العصور كان عليهم تضييقات رهيبة، دائما في التاريخ السياسي العربي يتقرب الحاكم إلى العامة بإحراق كتب الفلاسفة وعلماء الكلام والشعراء، فهناك مثلا لسان الدين بن الخطيب، أحرقت كتبه، وابن رشد ـ أحرقت كتبه، وربيع الرقي ـ وابن عربي وطورد في أكثر من مكان، وابن خلدون انتقل بين عدة ممالك ولم يعرف المستقرة، فهذه المعاناة مفروضة على كتاب كل العصور، نحن نبالغ في إظهار هذه المواجهة ونظن أنها فرضت علينا لوحدنا، لا... لكن قدرتنا على المقاومة أصبحت أقل من كتاب العصور الأخرى، فنحن نحتاج إلى تنمية قدرة الكاتب على المقاومة، نحتاج إلى جرعة إضافية من الشجاعة، نحتاج إلى إحياء قيم وفروسية الموقف التي كانت سائد في الفكر والتي لا ينهض الفكر والأدب إلا بها في كل العصور، والنصر

دائما للكلمة، كل الذين حاربوا الشعر والفن انتهوا، هل تستطيع أن تذكر لي الآن من هو الرجل الذي حاكم (جليل وجليلة)، هل تستطيع أن تذكر لي من هو الخليفة الذي أمر بإحراق كتب لسان الدين بن الخطيب؟

هل تستطيع أن تذكر لي من هو الوزير الذي أمر بصلب الحلاج؟..

إذن في كل العصور انتهى الطغاة وانتهى أصحاب الحوار بالعنف وانتهى أصحاب تحكيم القتل، وانتصر الحب والإبداع، عملية حب سيكتب لها الانتصار في أية مواجهة.

● «لست يتيما في هذا العالم ما دام يسكنه هذا الرجل...» كلمة قالها جوركي عندما قابل تولستوي لمن تقولها أنت؟

ـــ أفضل حاليا ألا أقولها لأحد، لأن معرفتي بالمبدعين العرب كبارهم لا تدفعني إلى تقديم مبالغة من هذا النوع، فعند معظمهم الكثير من النرجسية والصغائر والأشياء التي لا تطاق، لذلك لا أفضل أن أقول هذه الكلمة لأحد.

● كيف ترى مستقبل الشعر العربي؟

ـــ على عكس كل الآراء القائلة بأن الشعر سيتراجع مع تقدم العلوم والعصر والتكنولوجيا، فإنني أعتقد أن أهمية الشعر ستزداد ولن تتراجع ـ لأن الشعر كالعلم، في خاصية مخاطبة العقل المطلق والروح المطلقة، والعقل المطلق مهما تقدم العقل العملي التجريبي فإنه لا يلغي دور العقل المطلق، كلما تقدمت ماديات الحياة ستكون حاجة الإنسان إلى ما يلبي طموحات أحلام الروح أكثر، لذلك أتوقع أن يزداد الاهتمام بالشعر ـ لا أن يتراجع.

● حين نشتاق نحس أن لقلوبنا نفسا آخر ولحنجرتنا صوتا آخر، ولأقدامنا ارتعاشات أخرى.. وما هوى شوقك؟

ـــ توق دائم إلى المطلق، أحد الأحلام الدائمة في ذهني هي نافذة تطل على البحر، أنا أحس بغبطة الحياة الحقيقية مع بزوغ الشمس، طبعا في لندن الشمس قليلة الظهور وعندي غرفة نومي تواجه نافذة، في الصباح أصحو وأجد شعاع الشمس، أحس بنوع من الغبطة التي تدفعك أن تحب الحياة بكل ما فيها من تفاصيل، وحين تحب الحياة بهذه الطريقة تعرف كيف تعيشها وكيف تساعد الآخرين على أن يعيشوها، فالعالم ليس بتلك القتامة ولا بذلك السواد لأننا دائما نستطيع أن نخلق من التوق أحلام المستقبل التي تغير الحياة بالنسبة لنا وبالنسبة للآخرين.

● متى ينتفض قلبك؟

ـ حبذا لو سألتني متى يتوقف عن النبض والانتفاض، هذا النوع من تغليف الرومانسيات عندي الجرأة على نقده أنا أيضا مع كل رومانسيات الشعراء أؤمن بالعلم الحديث ومنجزاته وإن كنت تقصد «الحب» فالعلماء حاليا يقولون إن مركز الحب من الدماغ وليس من القلب، القلب ليس إلا عضلة عادية... ومفردات الحب في المستقبل سوف تتغير أنت قد تقول لحبيبتك في المستقبل:

سأهبك دماغي ـــ بدلا من أن تقول لها سأهبك قلبي: ... (ضاحكا).

ينتفض قلبي فرحا لمشاهدة فراشة تطير على زهرتين مكللتين بالندى في الصباح، وينتفض حزنا لمرأى البؤس في عيون الأطفال... تستطيع أن تحتمل بؤس الكبار، تقول هم يستطيعون مواجهة الحياة لكنك حين ترى العجز المطلق في عيني طفل يتمزق كل ما بداخلك.

● ما لون نبضك؟

- أشك أن لك علاقة بالطب (ضاحكا بشدة) في نبضي تجد اللون البرتقالي والبنفسجي... تجد شريانين، أحدهما برتقالي، والآخر بنفسجيا.

● وما رائحة ليلك؟

تبغ وتعب.... ورغبة بحلم جديد أجده دائما فوق وسادتي في الصباح.

● الليل موال العشاق، ليلك أنت، بأي الأشياء يزدهي ويزدهر؟

- يزدهي بالصحبة الجميلة، وبالرفاق الذين يتحلون بصفات الندامى الخمس التي ذكرها أبو نواس، بالكثير من الكتب، لا أستطيع أن أختم ليلة بدون معانقة كتاب.

● هل لك معنى خاص للكلمة؟

- الكلمة.. فرح الطفل بالدمية واللعبة الجديدة التي يمكن أن يقبلها فتتحول بين يديه إلى أشياء مختلفة هو فرح الكاتب بالكلمة التي هي لعبته المفضلة أيضا والتي يستطع أن يعجنها ويعيد تشكيلها ويقدم من خلالها الكثير، فالكلمة دمية الكاتب الطفل.

● الطفل لا يفهم قيمة (الدمية) قد يكسرها!

- بعض الوعي مضر، لكن بعض الجهل قاتل، حتى المفكرين الكبار يحتاجون إلى بقايا طفولة ليحافظوا على الدهشة أمام موجودات العالم، وبدون تلك الدهشة الطفولية لا تكتمل رؤية الأشياء.

● أنت تسافر كثيرا إلى مدن الدهشة؟

ــ هذه المدن أنصح الجميع بالسفر إليها؛ فهي غير مكلفة ولا تحتاج إلى تأشيرات، وكل ما تحتاجه للوصول إلى مدن الدهشة أن تنقي ضميرك من الشوائب وتجعل الجوانب الجميلة في الحياة تطغى على جوانب القبح التي تراها، أن ترى النار من خلل الرماد، والملون من خلال الأسود، والزهرة وهي مشروع بذرة... هذه مدن الدهشة التي أنصح بالسفر إليها.

● هل تظل «خارج السرب» كثيرا؟، ومتى تضع رأسك فوق الوسادة مرتاح الضمير لما قدمت؟

ــ الغناء خارج السرب له مصاعبه، ولكن له متعته أيضا، وأنا سعدت أن بعد صدور الديوان لم تفهم هذه العبارة بالمعنى الجغرافي إنما فهمت بمعنى الفرادة، وسيظل هناك سرب من المتفردين يغرد معك وتغرد معه؛ لأن القمة ليس كما يتصورها بعض المثقفين العرب كالخازوق لا تتسع إلا لشخص واحد... لكنها تتسع لقبائل كاملة، وأنت بدون هؤلاء الذين يغردون معك ويدفعونك إلى التحدي لا تستطيع أن تبدع، الآخرون هم الذين يطورون أسلوبك ونظرتك للحياة، أنا أفرح حينما أجد قصيدة جميلة جيدة التصوير، جيدة السبك لأنها تحرضني على كتابة قصيدة أجمل لكن أن تكون الأولى في ميدان بدون متسابقين، قضية لا معنى لها - أنا إذن مع السرب المنفرد لأنه يحرضني على التحليق بشكل أفضل.

ولا أظن أنني سأرتاح فوق وسادتي، دائما هناك أشياء ناقصة لا تكتمل، ومشاريع تنتظر، وأحلام تقف في الطابور لا أظن أنني سأرتاح أبدا.

إضاءة

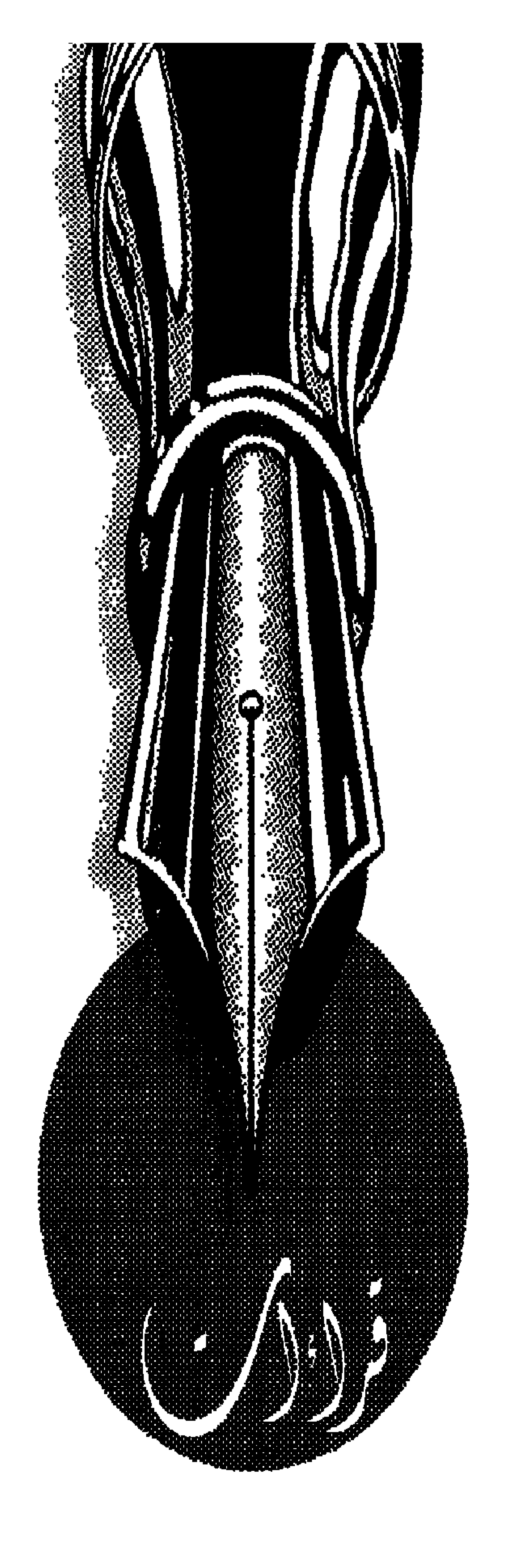
محيي الدين اللاذقاني:

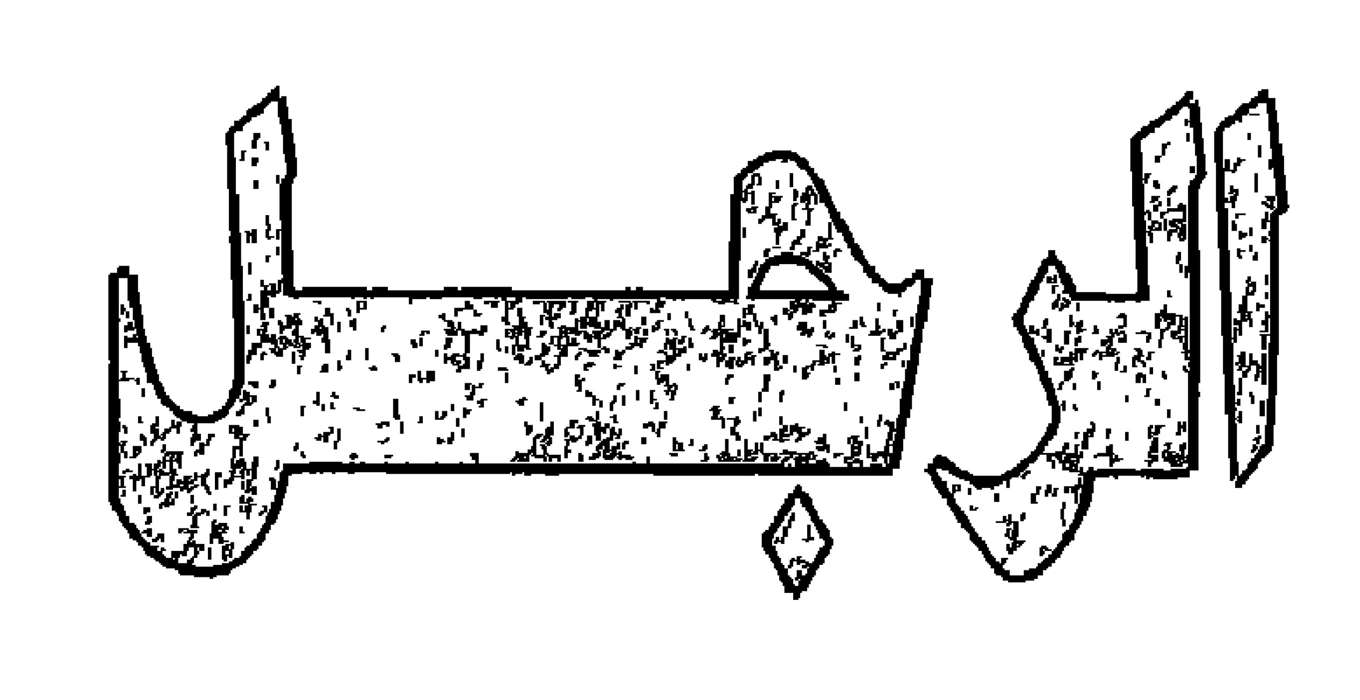
ولد بقرية «سرمدة» قرب حلب السورية، في عام ١٩٥١.

ينتمي إلى جيل السبعينيات الشعري.
صدر له:
عزف منفرد على الجرح (ديوانه الأول)
- الحمام لا يحب الفودكا (مسرحية شعرية).
- ثلاثية الحمل القرمطي (دراسة في أدب القرامطة والحركة السرية في الإسلام).
- أغنية خارج السرب
- من كان حزينا فليتبعني.
- بين الكأس والشفتين.
- جسر من نعيق البوم.

من شعره:

لا ترجع قالت مولاتي فالأرض وباء
أوغل في جسد المجهول وصارع في الأنواء
ابن في مدن الحلم قصورا للغرباء
كن بحر الغربة... والميناء
في مدن الحلم المسكونة بالحب سرحنا
بحّار يبحث عن مرسى وغزالة ماء
قلت يا مولاتي التوبة
أخرني البحر، وحوتُ البحر.
وعسس الوالي في الميناء
ضحكت مولاتي الحسناء
فتغير وجه البحر
وانبجس الماء العذب
وتبدل ملكوت الأشياء»
١٩٧٩


قراءات



مستقبل

المرأة ... ولون روحها

قراءة في ديوان: «في البدء كانت الأنثى»

● طه حسين الرحل

في البدء كانت الأنثى ...

هكذا إذا ...

ولكن ما عساها تكون صاحبة الديوان؟

وما الذي تقصده في قولها المثير هذا؟

هل هي مناضلة نسائية تقول ما تقول في شيء من الكبر والتحدي، مدافعة عن بنات جنسها، وحاملة لواء هن في مواجهة ما لاندري كنهها؟

إن الروح النسوية المشحونة لا تخفي نفسها في هذا العنوان، وهي تساعد على فهم من ذلك القبيل لمن أراد ذلك ....

أم أنها ترد على أحد قال غير ذلك؟ ....

هل قال أحد ما: في البدء كان الذكر، مثلا؟

حتى تنبري شاعرتنا لتقيم اعوجاج الفهم وخطأ الإخبار، فتضع الحقيقة أمامنا ناصعة لا لبس فيها، زاعمة أن غصن الزيتون - بل قارورة البهاء والطيب - نعني الأنثى — هي من كانت في البدء والأساس ولا أحد غيرها ... عنها صدر الخلق والتكوين ولم تصدر عن أحد؟ ....

أم أنها مجرد تنويع على قول، مثلما حصل مع مقولة: «الإنسان حيوان ناطق» حيث راح البعض ينوع عليها فسمعنا عبارات مثل:

«الإنسان حيوان ضاحك»
«الإنسان حيوان ذو تاريخ» ... وما إلى ذلك

وهكذا مع مقولة: «في البدء كانت الكلمة» ...

«في البدء كان الحب»...

و... «في البدء كانت الأنثى» كما تقول شاعرتنا .... ويغدو العنوان بالتالي راية سلام لاتحمل رائحة مواجهة لأحد ولا تبغي نزال أحد، إنما هي مجرّد راية تقول: نحن هنا، ننتمي إلى عالم وجود نرجسي (من النرجس) جميل حيث يحاول البعض أن يلغيه، فيما يحاول آخر أن يغمض عينيه عنه حتى لا يعترف بوجوده الثري والمنير...

أو .... وفي عبارة مستعارة من المعجم الفلسفي القديم، تحاول وضع المرأة في صدارة قائمة (الأيس) حيث يصر البعض على أن الـ (ليس) هو عالمها الحقيقي إن صح التعبير ....

ولكن ... لماذا استخدمت الشاعرة كلمة (الأنثى) ولم تستخدم كلمة (المرأة) مثلا؟ ...

هل تم الأمر بمجرد اتفاق وبمحض مصادفة؟ ...

إن الكلمة الأولى تطالعك بوهج عاطفي للوهلة الأولى، لا تحمله الكلمة الثانية إلا لاحقا وبعد تأمل ... والديوان، بناء على هذه المطالعة في عنوانه، سيخوض في شؤون المرأة ـــ الأنثى، وينشر أوراقها المعطرة ....

لابد للقارىء من أن يقدم شيئا من هذا الحساب حول عنوان الديوان وذلك قبل الدخول إلى عالمه ....

كتاب في الحب:

هذا كتاب في الحب، وهو يخوض في شؤون المرأة العاطفية وأحوالها في علاقتها مع قلبها ومشاعرها كأنثى.

وهي تدعونا ألا نلومها، وتقدم عذرها ... فالحب الذي يجتاح المرأة ويجعل منها كائنا آخر، مختلف التكوين والمشاعر:

«عندما تكون المرأة في حالة عشق
يصير لون دمها ...
بنفسجيا .... »

بل إنها تدعي أن المرأة العاشقة، تنتقل بفعل عشقها وتأثيره إلى طبقة أخرى، أكثر سموا ورفعة هي طبقة السادة والنبلاء أو الملوك، الذين كانوا يدعون سابقا أن دماءهم زرقاء، والعشق هنا، ذو مفعول كيميائي سحري، وهو إذ يلهب أحاسيس المرأة ... فإنه يفعل ذلك في الصميم، لا في المظاهر، وفي الدم لا في الجلد الخارجي الجاف ...

بعيدا عن الشوق:

ونأتي إلى موضوع هام في الشعر العربي، عندما يتناول موضوع الحب والعشق .... فالمعروف أن الألم والتبريح أسّ للشعر العربي الغزل، ولطالما لحنا اللوعة والأسى يفيضان من أشعار الغزل العربي التي بقيت في الذاكرة، عصيّة على النسيان، حتى لكاد الأسى واللوعة والعذاب أن تكون مفردات ملازمة للغزل العربي، خذ مثلا قول أبي فراس الحمداني:

أقمت .... ولو أطعت رسيس شوقي
ركبت إليك أعناق الرياح

أو هذا البيت للمجنون:

أئن من الشوق الذي في جوانحي
أنين غصيص بالشراب جريح

فأنت ترى في البيت الأول، الإقامة المضة والثقيلة على روح المحب التي كم

تشتـــاق إلى التحليـــق والطيران في اتجاه واحد يذهب إلى الحبيبة، بينما نلمح الأنين ونكاد نحسه ماثلا أمـامنا في البيت الثاني الذي يفيض لوعـة وأسى ولدهما الشوق ...

وإذا كان الشوق هو المحور الذي يكوّن الفضاء الوجـداني المرهف والجميل لهذه الأبيات وكثير غيرهـا، فإننـا نرى عـوالم تكاد أن تكون مناقضة لدى شاعرتنا ....

فالشـوق والنوى وألم الفـراق والتوق إلى اللقاء، مفردات أخرى غير التـي نجدها لدى شاعرتنا وفي مختلف قصائد الديوان وصفحاته:

«عندمـا دخلنا منـزل موتسـارت في سالزبورغ
ورآني معك ...
وعزف لنا ....»
«اتركني نائمة خمس دقائق
على كتفيك»
«عندما أرقص معك
يصبح خصري سنبلة قمح»
«بعد كل يوم أقضيه معك
أعود وأنا ممتلئة بالشمس»

إنــه الفرح بـاللقـاء، استثمار آفاقـه في احتفـاليـة سـاحـرة تصـل إلى حـدود المهراجانية في بعض الأحيان:

«أصرخ أحبك
فتخرج المدينة برجالها ونسائها
لاستقبالك
وتنطلق الحمائم»...

إن الحب في هذا الـديوان يتماشـى مع اللقاء والوصال، وينتج الفرح والغبطة لا الكآبـة والعـذاب... إنــه فعـل بنـاء على الصعيدين الفردي والذاتي، والاجتماعي الإنساني على السـواء، حتى أنـه لا يؤثـر وينبي وحسـب.... بل إنه يمتلـك مفعولا سحريـا وعجائبيا في تحويـل الأشياء وفي صياغـة فضاء البهجة القدسيـة والحنان المطلق:

«أصرخ: أحبك
فتنزل الحمائم من سقوف الكنائس
لتعمّر أعشاشها
في طيات شعري».....

فـالحب هنا يحيـل الإنسان إلى فضـاء أمان لا يعرف العنـف ولا تعبره إلا رايات السلام والخير والعطاء...

وأكثر من هذا، فإنه يمنح الإنسان نوعا من المقاومة في وجه أقسى الظروف وآلمها، وهو بـالتالي مـركّب تعـويض نقـاوم به، ونشهره فيـوجه الخطوب، وليس عـلاقة تحيل إلى الجمود وتميّع الفاعلية ....

«بين ذراعيك
يتحول المنفى ....
إلى وطن ...»

وهذه الفاعلية المعطاة للحب، هي دعاية نادرة وفريدة لإشاعة هذا الجو الصافي في غيم العـلائق الإنسانية التي مـا انفكت في تـــراجـع مستمـــر كـم أودى ويـــودي بالإنسـانية إلى طـرقات مسـدودة وآفاق أكثر إظلاما مما تطيقه مقدرة الإنسان على المقاومة ....

ولعلنـا لا نبـالـغ إذ قلنـا أن في بعـض الأجواء التـي ترسمها الشـاعرة لفـاعلية الحب في فضاء الحياة الإنسانية، نوعا من المقاربة لحديث شريف نحفظه:

«إذا نظر الرجل إلى زوجته ونظرت إليه نظر الله إليهما نظر الرحمة»

فـالنظرة هنـا تحمل مـدلـولا عاطفيـا ساميـا، والحب بين الرجل وامرأتـه كفيل لإمطار الرحمة التي هـي تصعيد في حياة الطرفين، وارتقـاء بها إلى مرحلة متقـدمة من السمو والرفعة والعطاء....

وفي مكان آخر تقول شاعرتنا:

«إن مـن أعظـم أعمالي التـــي حققتهـا

كامرأة ...

أني أحبك »

وهي هنا إذ تؤكد تمسكها بالحب، خشبة خلاص، وإذ تؤكد على أولوية الحب ودوره الأساسي في بناء عالم المسرة والإشراف في الحياة الإنسانية، فإنها تقارب بوضوح حديثا شريفا آخر يقول:

«جهاد المرأة حسن التبعل»

حيث أن المرأة تبدأ عملية البناء الصحيح من مملكتها الأولى وعالمها الأول ـ بيتها ـ حيث تبدأ أولا بدعامته الأولى ـ الرجل ـ فترثها بالطيب وبالحنان الغامر الذي يبني ويؤسس لعالم أكثر سموا ورفعة وأكثر بهاء وجمالا. وهي إذ تبدأ بزوجها هذه البداية المتواضعة فإنها تخفف من غلواء الكثيرات من المناضلات النسائيات اللواتي يجرين وراء أعرض الشعارات وأكثرها ضجيجا وصراخا، وتؤكد عمق وعيها ومعرفتها بالأساسيات اللازمة لبناء وسعادة إنسانية غير معلقة في الهواء....

الحب فعل إخلاص:

وفي نظرة أخرى إلى عوالم الديوان المختلفة، إن من جهة مواضيعه التي تتمحور حول المرأة وعلاقتها بالآخر وبالحب، أو من حيث القاموس ومفرداته الرشيقة والمعبرة والمأخوذة من الواقع المعيش، فإننا نرى التشابه الكبير الذي يكاد أن يكون اقتفاء للآثار مع الشاعر الكبير نزار قباني ... ولكن النظرة المدققة ستوقفنا على اختلاف جوهري يقلب الأمور رأسا على عقب، حيث أننا لا نرى في ديوان شاعرتنا ما يشبه قول نزار المعروف:

«عشرين ألف امرأة أحببت

عشرين ألف امرأة جربت»....

وهي بهذا الاختلاف الجوهري المهم، إذ تؤكد أن الحب فعل سمو ورفعة، فإنها لا تنسى أن تؤكد عنصر الأصالة الذي يبني عالم الحب ويؤسسه ويكونه ...

فالعاشقة العربية كما تؤكد شاعرتنا: «تشوى على نار الفحم» وهذه مأثرة إنسانية غير عادية للحب الذي يكوّن حياة العربية ويتكون معها في جو من الإخلاص والجدية، يجعلانه فعل علاء وسمو، لا فعل عبث واستهتار ومجون ....

الحب بعيدا عن الفلسفة:

ولا ننسى أن نشير إلى أن عوالم الديوان تتجه مباشرة إلى الواقع وبمفرداته: «نار الفحم، أرقص معك، باب الدخول، باب الخروج، أجراس الكنائس ....» ..

وتبحث في جو العلاقة الإنسانية السامية مع الرجل، في كثير من التلقائية والانسياب، حيث لا عقد ولا تعقيد، لا في المواقف ووجهات النظر ولا في الرؤى والمكونات الشعرية فالقصيدة لدى الشاعرة تبتعد عن أجواء الفلسفة العليا والرؤى المعمّقة التي تبحث في عمق العلاقة وفي آفاقها البعيدة، وتتجه مباشرة إلى الظاهرة وتدخل في التفاصيل بكثير من اليسر والتلقائية .....

فإذا كان فريد الدين العطار يقول:

«العشق نار، والعقل دخان

فإذا جاء العشق

ولّى العقل»

فإننا عبثا سنفتش في ديوان شاعرتنا

عن مثل هذه الأقوال الجليلة والرزينة ....
لكننا سنجد بدلا منها مثل قولها:

«عندما أرقص معك
يصبح خصري سنبلة
ويصبح شعري
أطول نهر في العالم»....

وقصيدتها بالتالي قصيدة (رؤية) لا (رؤيا) وقصيدة (واقع) لا (مثال) وقصيدة (واقعية ورومانسية وشعبية) لا (رمزية) ولا (نخبوية) ....

حب الطوابق العليا:

بقي أن نشير إلى أن لهجة الثراء، والروح الارسقراطية ترشحان من جنبات الديوان، كيف تجوّلنا ونظرنا ....

فهي إذ تلتقي حبيبها لا تلتقيه في حصاد الحنطة أو في قطاف التمر، إنما في (منزل موتسارت) في (سالزبورغ) حيث يدع جميع السائحين ليعزف لهما على البيانو مقطوعة: (زواج الفيغارو) ! .... وهو إنما يفعل ذلك كرمى للكحل العربي الذي يراه في عينيها ....

كما يظهر تأثير ذلك في الاحتفالية الغريبة التي تصبح الشاعرة مركزها لمجرد صراخها بكلمة (أحبك) حيث تستنفر المدينة كاملة، وتعزف موسيقى الجيش، وتضيء المآذن، وتقرع أجراس الكنائس .... كل ذلك لماذا؟ كل ذلك لتعلن تتويج حبيبها (ملكا) على قلبها !......

وكل هذا لا يحصل لمعلمة صف أو لفلاحة .... إنما تغدو هذه الخيالات والرؤى مشروعة وواردة للأميرات وبنات السلاطين....

وسيكون لهذه الروح المتعالية فضيلة هامة، وهي التمرد على أشد الأعراف والتقاليد قوة وصرامة، إذ ستعلن في لهجة بطولية تمردها الواثق على أعراف القبيلة وتقاليدها معترفة بحبيبها وحسب ... الذي ستغدو منتمية إليه بدلا من انتمائها إلى القبيلة:

« لا أسمح للقبيلة
أن تتدخل بيني وبينك
أنت قبيلتي ..... !!!»

أخيرا .....

فإن شاعرتنا في هذا الديوان تبدو عاشقة قيمة ومتجهة بكليتها نحو موضوع واحد وهدف بعينه، إنه (الرجل الحبيب) وهو يبدو موضوعا لا للماضي والحاضر وحسب .... بل يبدو فضاء مستقبل أيضا ...

حتى أن عوالم الديوان التي ذكرنا، تذكرنا ببعض ما نسجه شاعر فرنسا الكبير أراغون لحبيبته في ديوانه الشهير (مجنون إلسا) .... وإذا كان أراغون يقول:

«إن مستقبل الرجل المرأة
إنها لون روحه
هي همهمته وضجيجه
دونها لا يغدو سوى شتيمة»

فإن عوالم ديواننا موضوع الدراسة، تؤكد مقولة أراغون بقوة، إنما بعد إبدال كلمة رجل وامرأة وذلك حتى نقول معها: إن الرجل مستقبل المرأة ... وهو لون روحها ... وهذا ما تؤكده شاعرتنا «أيما» تأكيد ملقية جانبا ما يمكن أن يتسرب إلى نفس الإنسان من شكوك توحي في العنوان بظلال عدوانية مشاكسة لدى الشاعرة للرجل ... بل إنها تتناسى تاريخ المآسي والويلات والحروب التي خاضها الرجل مشكلا أفقا لا ينتهي للخراب

والسواد في الضمائر وفي الحياة الإنسانية تـدفـــع فيــه المرأة النصيـــب الأوفى مــن الحســاب....

إنما على العكس .... فالشاعرة، وخلال مجمـوع قصائد الـديـوان، لا تفتأ تنشـد للرجل سمفونية الحياة والحب..... وهذه مأثرتها مأثرة الديوان الأولى ....

* * *

«في البـــدء كـانـــت الأنثـى»: ديـــوان للشاعرة الدكتـورة سعاد الصباح، لندن، دار رياض نجيب الريّس.



قراءة نقدية في ديوان «تغيب... فأسرج خيل ظنوني» للشاعرة «سعدية مفرح»

• بقلم: جمال زكي مقار

مدخل: تتركنا سعدية مفرح عند الانتهاء من قراءة ديوانها «تغيب... فأسرج خيل ظنوني» في حالة مندهشة أمام دفقة شعرية تنتمي إلى سعدية مفرح وحدها، ولحين يلازمك احساس كذلك الإحساس الذي يمنحه صوت البحر، فينشأ نوع من الموسيقى الداخلية وفيض من مشاعر مختلفة ناتج عن هذا التنوع الصوتي الذي حفل به الديوان، فمن المغامرة بالصوت الصوفي، إلى الذات الحاضرة التي توجه المعنى، وفي لحظة تضربك الصورة العاصفة التي تطاول المستحيل، فتحيل الفرح المباغت إلى حزن متمكن يحتمه الفقدان العاطفي، ثم يرتفع بك صوت في إشراقه متأنية متمهلة واعدة بانتصار الروح.

ولكن لم الإسهاب، فتعالوا ندخل الديوان، ونقرأه معا

يستهل الديوان بمقطع من «المواقف والمخاطبات» للنفرى.

«سيأتيك الحرف وما فيه وكل شيء ظهر فهو فيه...» الخ فنتهيأ لاستقبال شعر يتلبسه حس صوفي، لكنه حس صوفي من نوع خاص، وعلى نحو ما يشتبك مع جدلية الشعر في مخاطبة الوجود ففي «وعود المطر» وهي قصيدة حب تمتح من معنى الحرب الصوفي الذي يعلى القلب ويسفل العقل، فالقلب يتقلب دائما من حال إلى حال، هكذا تنبني جدلية القصيدة على ثابت ومتغير «المحب والمحبوب»، هذه الجدلية تطرحها الشاعرة في عدد من الحركات المتتابعة

في الحركة الأولى يبرز الوعد الذي تمنحه ارتعاشه القلب الأولى عند لقاء الحبيب:

«حين اتكأت
على سور قلبك، ذات صباح بعيد
تقاسمنا فيه ارتباك الخجل
تفاقم في خاطري
أن أظل!!».

لكن حجم الوعد بديمومة الحب هل يظل؟، هذا ما ستكشف عنه درامية الحركة الثانية التي تبدأ باستدراك:

«ولكن حزنك....
هذا الأنيق الرقيق المطل على خندق من عل يباغتني،
فأغمس وجلى ببحر أساك الأجاج
إذ تطير النوارس
مذعورة، تتلهى ببقايا الهياج».

ينسكب الحزن على العاطفة المتأججة وتدخل الطبيعة طرفا في العلاقة الثنائية فتكتشف أن «الوقفة» بالمحبوب لا تعتمد الذوبان الصوفي بل تخالطها المشاعر.

وفي الحركة الثالثة تنتهي بنا اللحظة حين يباغتنا اليأس «يباغتني يأسك
فأرسم في راحتيك.. الخ»
هكذا يتأكد الفقدان.

في الحركة الرابعة ترتد الشاعرة إلى ذاتيتها لتعايش حالة الوجد
فلا تجد غير صوتها تغازل به الأسى والحبيب البعيد.

«أدوزن صوتى حداء»

وفي حركتي النهاية، تيقن في كشف مباغت أن النزق قد أضاع الحب:

«يباغتني طيشك
إذ تنقض كفيك
فتهطل بين وعود المطر»

الخروج الأخير

تعتمد القصيدة الثانية على نحو مغاير في البناء قائم على معطيين، الأول المحاكاة، والثانى الصور الجزئية

هذه المحاكاة التي يستحيل فيها الصوت الشعري إلى مناغمة صوفية للأثر:

«قال لنا: اهزجوا بالفرح، وقال لنا: اخضو ضروا بالأغاني،
وقال لنا: أميطوا الأذى عن ذكريات الطفولة، ثم قال لنا
إذ رأتنا منشغلين بدفع الطحالب:
لا تموتوا»

وتتم المحاكاة الاستهلالية باقتدار وخصوصية شعرية تتجاوز رثاثة النشر إلى فيض الشاعرية.

الصور الجزئية:

على أن المتخيل عند الشاعرة يتجاوز

بنا حد المعقول ليشبع التجربة بموجباتها، فينطرح من خلال مجموعة من الصور التي تماثل الشطح الصوفي:

«نطلع الآن.....
تماثيل يأس وقفنا منتظمين على شرفات المنازل،
والشموس التي كانت تغازل بشرتنا الناعمة ما برحتنا.
ولكنها
قشرتنا فتهاوى الطلاء الأنيق
واستقل الرياح
إلى عتبات الطريق»

٣ - أول القادمين:

تنتهي بنا الدفقة الصوفية التي طالعتنا في القصيدتين السابقتين، ويبدأ نوع من التنوع الذي أشرت إليه في «المدخل»، ويجيء صوت الشاعرة في «أول القادمين» محملا بالصدى والحلم والصمت في بناء انسيابي قائم على التتابع:

«هل...
يطول انتظار المدى
كي يظل الصدى
كأن الذي بيننا حلم صامت»

غير أن الحلم الصامت يأخذنا إلى واحة المستحيل تارة في محاولة لإستعادة مالا يستعاد:

«يا أيها الحلم المستحيل
يا ذكريات النقاش العنيف
واندلاق الكلام الموشى بالغناء الأليف»

ثم يعلو بنا تارة أخرى إلى

٤ - إيغال

حيث البناء قائم على المداخلة بين الطبيعة الشاعرة: «تدلت عناقيد حزني

من سلال البنات»

والذات الحاضرة:

«تدليتُ... من كوة
في قلب هذا الحبيب»

والزمن:

«تدلى أواني
من زمان جميل
مضى وانتهى»

حيث يشاغلها حزن رومانسي
ثم تجمع ما نشرت في نهاية المقطع الأخير في صورة
فنية لا تكتمل إلا بقراءة القصيدة كلها لتؤكد التداخل التام:

«تدلت عناقيد حزني
تدليتُ
ولكنني لم أزل موغلة في زماني»

تغيب فأسرج خيل ظنوني:
ثم نقرأ القصيدة التي منحت الديوان اسمها «تغيبُ... فأسرج خيل ظنوني»
حيث البناء قائم على الغنائية ولا توقف، بحيث تتبدى كليتها مطلقة بلا فواصل، هذه الغنائية يدعمها من الداخل:
إصاته صوتية:

صمتي هذا الغريب المريب، تغالب وجدي
هذا السليب»

فالباء المتكررة تؤكد المعنى وتضفي على المقطع موسيقاها الخاصة التي تمتد إلى داخل القصيدة.

«غيابك نهر غضوب
وحين يكون
أخضب كل عرائس شوقي ملائك حُبٍّ، وأفرش
كل عرائس قلبي ارائك لعب لهن،

فأجلوهن
وألبسهن خلاليلهن وأبرزهن»
حتى تصل بنا إلى المنتهى
«كيف يكون الغياب حضورا، والغياب سراب»
تسجيع ومجانسات لفظية:
«يصرن شموسا يراقصن موجك منتشيا
وهذا العليّ الأبّي الفتي، وينشرن حناءهن الجميل
طيورا على الماء تنقر سبع نوافذ خضر، وتشعل
سبع شموع، وينداح فيض الهديل العليل صلاة
لطقس النخيل المخضب بالعود والورد والند والطلل»
هذه الموسيقى المستمدة من وقع كلمات ذات جرس واحد، مثل «الأبي العلي الفتى» أو «الهديل العليل» أو «الورد والند»، ليست محضا حيلا فنية، بل هي تؤكد تضام الشكل بالمضمون، وتعطي القصيدة خصوصيتها التي تشبه العزف المنفرد على وتري الغياب والحضور اللذين يصبحان عند المنتهى صنوين.

٦ ـ ثم يتلو ماسبق مجموعة من القصائد الغنائية، وفي «النهارات الجميلة» يستحيل الزمن إلى ذكرى، حين نستعيدها تتراوح بين العادية وغير العادية، بين جدلية النهار والليل حيث ينسخ أحدهما أحاسيس الآخر:ـ
«تمضي النهارات الجميلة عادة عادية»
لكنها حين تؤول إلى ذكرى
«لنذكرها
فيسيل كحل رغبتنا
وتضج بالإثم الصلاة المستحيلة
تمضي إلى صمت يشظينا.....»

٧ ـ وفي «سطو» تبرز أحاسيس عدمية تغطي مسطح القصيدة بمخاوف الموت التي تتبدى في:ـ
تسطو
على أفق روحي»
ذلك الصديد الذي يتهدد الروح يصادر كل المفردات الشعرية التي تساوي الحياة نفسها:
«تصادر
شطآن قلبي
عصافير قلبي
أمواج قلبي
...... الخ»
ولكن الصراع ينشأ بين الموت الحال والحياة التي تتجسم في إرادة القلب؟:ـ
«لكنه مثل ديك صبي
ينفض أدرانه ويصيح
في كل فجر جديد»

٨ ـ القصيدة «وطني»
حيث القصيدة سلسلة من العبارات المتتالية البسيطة الواضحة كل الوضوح، تفضي الواحدة الى الأخرى كأنها تناغم النشيد بما يناسب المقام، أليست البلاغة بقول الجرجاني «ما جاء من القول مطابقا لمقتضى الحال».
هنا تتوارى الصورة المجازية القائمة على إيجاد علاقة ليست موجودة في الأصل عند الموازي الواقعي التي فاجأتنا في القصائد السابقة، وينفسح المجال لنوع من التناغم الداخلي والعلاقات الجدلية المنطقة طبقا لقانون القصيدة وحدها:
«ولو فتشوا
أنت في القلب ذاكرة»
حيث تحيل الشاعرة ما هو منتسب أصلا الى العقل إلى محض عاطفة، فهي

تهب الذاكرة للقلب ليس من خلال علاقة مجازية بلا من خلال تقرير إخباري.

وحين يصبح الوطن محبوبا بمفهوم الإبدال النفسي للمعطى القبلي، ترتفع به الشاعرة إلى كيان خفي قديسي:

«فلن يجدوك
وإنْ وجدوكْ
أنت باه شفيف كغيم»
ثم تعلو بالعلاقة في حنو شجي كأن الوطن حبيبها وحدها:
«فلن يعرفوك
وإن عرفوك
أنت باق
فلن يأخذونك»

وهي تتخذ من علاقة التأكيد والنفي القائمة بين «إن» و«لن» أساسا لطرح العلاقات الجدلية القائمة داخل القصيدة بحيث يصبح الصراع واضحا جليا بين المحب والكاره.

ثم تخرج في النهاية وتعلو بالعلاقة عن فرديتها إلى الجماعية حيث يتحد الوطن في المجموع.

«فلست تموت
وإن مت
في بيت قلبي
فهل ستموت
في قلب كل البيوت؟!»

لكنها تسقط في خاتمة القصيدة في افتراض بائس «إن مت في بيت قلبي»، لأن الوطن الذي لوحت لنا في أول القصيدة بوجوده الخفي المسيطر لا يجيز لها إمكانية موته في قلبها حتى ولو سألت «فهل ستموت في قلب كل البيوت».

ملامح كائن نبيل:

قصيدة من أربع حركات تذكرنا بتقسيم السوناتا، فالحركة الأولى «حديث»: الإيقاع الموسيقي يتحد باللغة على نحو من هدوء متعمق حزين، الأمر الذي يبطئ موسيقى اللغة ويجد جوانبها ويوشيها بمشاعر رومانسية جدليتها «هو... وهي»

«حديثك غيم
وحزني
رمال اليباس القديم»
«حديثك نخلٌ
وما اعتدتُ تلقيح نخلى»

والحركة الثانية «مجيء»: متصاعدة سريعة تواكب تسارع حركته «هو» فقط:

«تأتي كريح البدو
تشدو
بالأغنيات المغريات»

الحركة الثالثة: «رحيل»

حيث التناقض بين فرحة المجيء ولوعة الرحيل، فينعكس بطء الوقع الذي يصاحب المشاعر الخاصة بـ «هي»

«تتعلق كلماتي العجلى
بركاب رحيلك»

الحركة الرابعة: «إطلالة»

تأتي الحركة الرابعة متأملة ذاتية متفلسفة تستمد نفسها من موسيقاها الداخلية:

«هل أروع من أن تملك عينين
تطلان
على خارطة الكون
عبر زجاج النظارات الطبية»

هكذا بعد زمن حين يصبح الرحيل فراقا والزمن ملامح وعيونا تطل في عتمة البئر.

والذكريات فلا نرى سوى

«هشيم الكلمات الخجلى
وسيول حنان»
ثم في مجموعة من القصائد القصيرة الغنائية المتتالية القائمة على الرؤى الذاتية للشاعرة وعلى الصور الجزئية، نقرأ:

قصيدة «معادلة»:

وفيها تغازل الشاعرة ذلك التوق الأصيل للانعتاق من القيود التي تفرضها الحضارة على الحرية الشخصية

«كلما حكت ثوبي من الرمل والماء
ولبسته متباهية،
ذات عيد سعيد
توهجت بالرمل مهد القرار،
وسالت مياه الحضارة خجلى
نحو بيد القرار»

وفي «وحدها»
خروج عن إجماع القبيلة وتأكيد على ذات الشاعرة وأكثر على حريتها المستمدة من تحققها بالفن والقصيدة.

«الفتيات الجميلات
يتسربن
نحو ثقوب الحياة السعيدة
والتي بقيت وحدها
تفتش بين خبايا الكلام
اجتباها نورس من هيام
فاصطفاها
فتون القصيدة»

وفي «لاعزاء لها»:

نزعة فلسفية قديمة توازي ذلك الاحساس الصوفي الذي يتواتر داخل القصائد، ليجس لحظات بعينيها من فرح أو أسى أو خوف من خلال مفرداته الخاصة، غير أنه هنا يجيء ممتزجا بهذه النزعة الفلسفية التي قال بها الطبيعيون، وهي أن الكون كله وحده واحدة، ثم أخذ بها الرومانسيون حين آمنوا أن الطبيعة تتحد بمشاعر البشر، تقول القصيدة:

«نفرح للأرض
إذ يُزف إليها المطر
ثُرى
من يعزى السماء
من يؤبن ابناءها
إذ تتلاشى الغيوم
وتدفن أمطارها
بين ريش الرمال»

هذه القدرة على الفعل التي تفرضها اللغة داخل المقطع القصيدة لعناصر الطبيعة، حيث المطر يُزف إلى الأرض، والسماء تفقد المطر ابنها.. هكذا يتأكد المعنى الطبيعي بالاتحاد بين العناصر، ولكن من يوقف جموح الشعر وتقلب أحواله الظاهرة بالشاعر، أليس «الشعراء في كل واد يهيمون» فنجد الشاعرة تعود إلى تأكيد انسانية المعنى وتفرده وانفراد الانسان به في قصيدة «لا أحد» كأنها تناقض الموقف السابق وتؤكده في آن واحد:

«من يعزى الحبيبة،
حين يموت الحبيب
غير أن تدفن رأسها
والفضيحة
بين رمال النحيب»

موقف الفقدان هذا رائع لا يفسد جماله غير كلمة الفضيحة التي جاءت في غير سياقها التشكيلي.
ثم تجيء قصيدة «نورس القلب» تأكيدا للمعنى السابق من امتزاج الانسان بالطبيعة، وتداخل المشاعر بالمعاني، حيث تعلو بها حالة من الوجد

والتـوق متخذة مـن كلمات الإستحالـة لـولا، حتـى، لو.. أداة لتصـل بنـا عنـد نهاية القصيدة لانعدام الفعـل أو توقفه عن التحقق، ففي المطلع:

«نورس القلب
هذا الحرون المغنّي
يجادلني حين أدعوه حتى يؤوب
يقول: موات هي البيد
لولا خصوبة هذي الرياح الغضوب
أقول مودعة
لك البحر»

هـذه الحركة الجدليـة بين أن يقـول وتقول هي، بين القلب النورس

ونـورس القلــب تثـرى القصيــدة بموسيقـى داخلية نابعـة من التنـاقض بين الموقفين ينتهي بحـالة مـن الإشراق والإدراك السـاطـع المشـــوب بـالحنين والأمل الذي تنتهي به القصيدة.

«مالي سوى اسمه
إذ أفض بكارة هذا البريد
العنيد
ولكنه لا يجيء»

لكن الشاعرة في «ليتنـي أستطيع» تفقد خيط الشاعرية، وتكتب نثرا شعريا تقص فيه عن المرأة من زميلات الطفـولة، كانت الأبهى والأجمل ثم سقطت في تجربة حب وزواج أضـاع فرصتهـا وبهاءها، هكـذا سقطــت القصيــدة في واقعيــة حكـــاءة تقديرية أضاعـت الصورة الشعرية تقول في نهاية القصيدة:

لكنها الذكريات
وسودثيابك
ووحدتك الباهرة... الخ»

وفي «أخوة»

تراوغنا الشاعرة والقصيدة معا حين نحاول مقـاربتها واكتشـاف معـاملات كتـابتهـا، وفي حداثتهـا تقلـب العبـارة القديمـة المعتمدة «إن المعنــى الكلي ليس مـن الشعـريـة في شيء، المعنـى الجزئي هـو أساس الشعـريـة» بحيث يمكنهـا إعـادة الصيـاغة على النحـو التـالي «إن المعنـى الجزئي ليـس من الشعـريـة في شيء، المعنى الكلي هو أساس الشعرية» ولا تسمـح لنا إلا بقـراءة كل القصيـدة حيث يقع التناقض من المفتتح:

«يقفان
وتجلس»

حيث تتمثل علاقة الإخوة الثلاثية في ثنائية الموقف وفي المقطع الثانى حيث:

«يتدفق
هدر النصح الأفخم
يتفق
الرجلان، على مقربة منها
أن تقتل»

فيتبلـور الموقف ويصبـح التناقـض التام واضحـا إلى حد الإتفاق على القتل.

لكنها في المقطع الثالث والرابع تواجه القتـل الـزائف الـذي يلوح بـه الـآخـر «الأخـــان» بما هما ممثـــلان للقهـــر بمستوياتــه ـ تواجهه بـلا مبالاة حيث تدرك مقدار الوهم فهي:

«تلتف برثّ عباءتها الأنقى
وتنام»

وفي «فنان تشكيلي» د

تطـرح الشـــاعـرة عـلاقـــة الفنان بالآخرين والاشيـاء بما هي وجود فني ينـاقـض الحيـاتى العـادي، ويخالطـه التصور. وكأنها تستلهم ايليا أبو ماضي في بيته الرائع؟

ومـن نفسـه بغير جمال. لا يـرى في الوجود شيئا جميلا

وحيث الفن نقيض للـواقع ومواز في أن واحد وبمقدار جمالهما وقوتهما بمقـدار مـا يكـون الحكـم لهما أو عليهما.

«كانـت عيون الصبايـا الجميلات
أبهى
والورق المدرسي أبهى
والمدى
نحو كل البلاد طريق
والضيـاء الذي حجبتـه السـتـائر
هذا الصباح بريقا
يستحلبه الآن
ومضة، ومضة»

فالعلاقة الفنية بـالنسبة للفنان ليست الأشيـاء بما هـي عليه. بـل هـي رؤيتـه، احتضانـه، حنوه وتـرفقه، لكنهـا ليست علاقة أحادية استاتيكيـة بل علاقة جدلية تنمو بداخله وتتفاعل، وجزاؤه الأبدى أن

«يروى العطش
ويظمأ في جانبيه الحريق»

لكـن في «الـرهــان الأخير» يخاتلهـا الشعر وتفـرجنياته «النداهـة» وفي هذه الغنـائية القـائمـة على تكـريس النـص المبتـدع لحمل عـدد مـن العلاقـات بين المطلق والنسبي «الضفاف ـ الإله ـ الماء ــ الفضـة... النخلـة»، وفي محاولتهـا لانتظـام مجموعـة العنـاصر المتنافـرة أصـلا تلجـأ إلى بعـض الصيــاغـات الجاهـزة التـي تسربـل العـلاقـة «مـن سريالية» في خروج عن قانون كليتها!

ربما....
بحت يوما برهاني الأثير
سأستله فضة رائعة
تنتشي في ضفافي»

بحيث يبقـى البناء قلقـا منذ المفتتـح فيختفي القصـد لكن المتضمــن لا يشى به، ولو استثنينا ما دأب شعراء الحداثة من الولـع به من فضة رائقـة وضفاف مشتهاة سيبقى:

«كل شيء احتمالا ذكيا
للرهان الأثير»

هكذا تفقـد القصيدة دفقهـا وتلتمس النثر فتتلاشى الشعرية.

لكنها تعود لتدوزن صوتها وعودها العــربي، فتتسـق النغمات وتتقــارب وتعاود العزف، ففي «اختلاف» صورة نفسيـة لخلفيــة الحب عنـد كثير مــن الـرجال والنسـاء، حيـث يـراه الرجـل لحظة عابرة، تراه المرأة بدءا وانتهاء، ثم تعلو باللحظة، فالذي يساوي عنده هزة النشـوة الـزائلـة الوقتيـة يتعـادل مـع حزنها السيال وتوقعها للحب الأبدي:

«أعرف
أنّه المستحيل،
أتراه كذلك؟!
وأعرف
أنك في أوج ذاك العناق الطويل
كنت تراهاَ
لحظة عابرة
وكنت أراها
البدء والانتهاء
فكان انتشاؤك حزني
على جانبيه
يسيل
يسيل
يسيل»

فتنة الشجر المشتعل د

هي قصيدة تعتمد نهجـاً تركيبيا من ثلاثة مقاطع، تتصـدر مفتتح كل مقطع

«ضحكته»، وهي تقيم جدلية القصيدة على ثابت واحد هو انعكاس «ضحية» على مفردات الموجودات داخل القصيدة مستخدمة الصور التي تقع في عدد من التتاليات المنطقة بمنطق خاص يناسب القصيدة، يزاوجه بناء للأصوات مستفيدا من وقع القاضية.

بما يمثل «موتيفا» غير كاملة:

«وضحكته
فضة وصهيل
لها عبق من أسى دافق
يندا ح بين السهوب
وابتهاج خيول رائق
ونبيل....»

ويستمد المجاز نفسه من التشبيه «يمثل» التي تمتد من المقطع الثاني بعد افتراضها مرة في مفتتح المرقطع الثاني:

«وضحكته الحلوة
مثل حُليّ الصبايا الصغيرات
ولثغة طَفل خجول»

ثم مرة أخرى:

«الحادة مثل سيف يعلقه على هامته شموخ القبيلة
المستقيمة مثل شارع من ضياء
سيّجته التفاصيل الدقيقة
بالفتيات الجميلات والماء والنخل والحصى والكبرياء»

هكذا ويظل التشبيه ممتدا عبر المقطع الثاني بحيث يلحق أثره بالمقطع الثالث دون حاجة للأداة:

«وضحكته
الأمّارة بالحب والحرب والكلمات
الأميرة بالنغمات
سليلة كل الجهات
تشبه فتنة الشجر المشتعل»

وفي «هل يعود»

يتجسد الفقدان في لحظة وداع قاسية بين رجل وامرأة، وتعتمل المشاعر الأنثوية الناتجة عن الفقد قبل اكتمال التجربة، وما يمثله الرجل في المتخيل حين يصبغه الحب فيبدو أكبر وأجمل وأذكى وأحكم، لحظة الفقد عند ذلك تساوى الضياع التام والحزن المتمكن الذي يلف أقدامه كالأخطبوط حول الروح، تقول القصيدة:

«صب أحزانه
في قاع روحي
ومشى
لم يقل لي: تعالى»

لكن الأيام بلسم الروح والجروح، تتصاعد بالتجربة فتصبح الروح في منطقة وسيطة بين اليأس والرجاء، كأنها تمهد للخروج من جحيم التجربة، أليس الحب كما يقول جلال الدين الرومي «الحب عذاب، الحب يقتل».

«لم أره
لكن الرياح التي ودعته لوقت طويل أخبرتني
إذ رجعت من دونه بالشجن
أنها شاهدته لآخر طقس
يشير إلى الشمس
حتى يجيء ليرسم وجها جديدا لها»
وحين يصير الفقد يقينا صراحا بأنه:
«لم يعد
ولكنها بزغت في مخدعي
باسمة
شمس هذا الصباح»

هكذا تعتمد القصيدة على نهج قائم على التتالي، ورغم أن المعطى هنا معطى درامي في الأساس إلا أنه يعطي

التجربة إمكانيتها وتماسكها.
وفي «كتبي»
التي تبدأها القصيدة بمقطع نثري قصير
«في مكتبتي، كتب لم أفتحها
أخشى إذ أفعل، أن اتلاشى»
بين رياح الكلمات المحمومة»
لكننا شيئا فشيئا ندرك أن العلاقة بين الشاعر والاشياء «كتبي» ليست علاقة نثرية بل هي علاقة تفاعل فمن هذا الخوف الذي يتلبسها ينطرح خوف أكبر يتتالى:
«أو أعزف
تحت سيول الكلمات الهادرة
أو أتجرع
عاصفة الكلمات
فانفجر»
وفي المقطع الثاني تحيلنا إلى حالة من الحزن الوجودي الدفين من مرور الوقت دون أن نبلغ المعرفة، بل والتأكد من مروره دون أن نفعل:
«في مكتبتي
كتب معلقة
مازالت تتزايد كل نهار
ترى.....
هل تكفي
كل مساءات العمر الآتي
لقراءتها؟؟
«كيف أتت القصيدة» عنوان أم سؤال، هو كلاهما، فالفنان حين يصيبه ما يعرف في السيكولوجيا « WRITER BLOCR» أو التوقف عن الكتابة يفعل المستحيل في سبيل الدفاع عن موهبته، لكنها هنا التجربة الشعرية نفسها فتتساءل:
كيف أتت القصيدة؟
هل أسمي الحفيدات بأسماء جداتهن؟

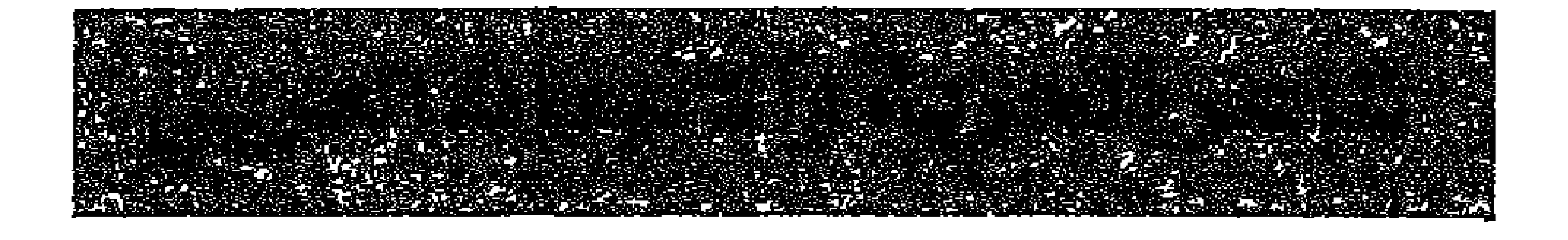
وتصعد بالتساؤل الذي هو مناط البناء:
أم أتصيد فرحا عالقا في شباك البساطة
كيف أتت القصيدة
هل أتجول بين خلايا دماغي العنيد
أفتش ذاكرتي.

لكنها في الظلمة الحالة بالسؤال تكتشف الشعر
«أم أيّمم كذبي شطر السماء البعيدة
فتكون القصيدة»
إنها الشعلة المقدسة التي يختلسها الفنان من معبد الآلهة، أنها الجدوة التي تضيء روح الشاعر حين تكتمل له التجربة ويدين له القلم وتسجد الكلمات وهي أيضا ذات النار التي تؤلم حين تراوغنا التجربة.

خاتمة:

في هذه السياحة المتعجلة لهذا الديوان الممتع، أجد نفسي عند النهاية أمام فيض من القصائد المتنوعة المستفيدة من المعطى الشعري على امتداد حركة الشعر الحديث منذ نهاية الأربعينات وحتى اللحظة الآنية والمنبسطة على خارطة سماء الشعر الحديث بعرض الوطن العربي من السياب ونازك الملائكة والبياتي، إلى عبدالصبور وحجازي وأمل دنقل وحلمي سالم إلى أدونيس إلى محمد بنيس.
لكنه بقدر الاستفادة بقدر الخصوصية بحيث يمثل هذا الديوان وشاعرته إضافة خاصة، لعل قراءتي تكون قد أضاءت بعض جوانبها.

خليل حاوي:



● ناهض حسن

يتفق غالبية الباحثين والشعراء على أن خليل حاوي هو واحد من أهم رواد الشعر العربي الحديث.
وبين مجايليه من الرواد: بدر شاكر السيّاب، لويس عوض، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، نزار قباني، صلاح عبد الصبور، بلند الحيدري، يتفرد شاعرنا حاوي بشخصية فنية واضحة الملامح والسمات، وبخصوصية جعلته صوتا شعريا متميزا داخل هذه الكوكبة اللامعة من الرواد، ولست مبالغا إذ إنه الشاعر الأكثر أهمية بعد السياب من الناحية التاريخية ـ الفنية في تلك المرحلة التاريخية التي مر بها شعرنا العربي المعاصر، وعلى وجه التحديد في نهاية الأربعينات، وإبان عقد الخمسينات.
إن هذا الكلام لا يقلل مطلقا من أهمية الأثر الذي تركه الرواد الآخرون على نمو وتطور الشعر العربي الحديث، وكذلك الإضافات الهامة التي قدمها جيل ما بعد الرواد، والأجيال الأخرى اللاحقة. ويمكن القول إن واحدا من أهم تأثيرات خليل حاوي في الشعر العربي الحديث هو مساهمته في تخليصه من الخطابية والتكرار والنمطية والقولبة الجامدة ورتابة القول الشعري ورتابة الموسيقى والأوزان، والصور الشعرية الجاهزة والمكرورة وتحرير الخيال من القيود التي قزّمته وجعلته أسير الجمود والتكرار السمج الممل

وحول هذه النقطة بالذات تقول الناقدة عفاف بيضون في المقدمة التي وضعتها لكتاب حاوي المعروف: «نهر الرماد»: إن تجربة حاوي «تحررت، ككل خلق مستمر من زخرف التشبيه وآليته، ومن زينة الوصف العادي، ومن تجريد الألفاظ حدة العواطف، لتعبر لنا من خلال سيل من الصور الجديدة عن تموجات الأعماق وتأملاتها في عالم يضج بالجفاف والقيود المظلمة. ثم علينا أن نؤكد أخيرا على صحة هذا الوفاق التام بين امتداد كل صورة ونغمتها، وبين واقع كل صورة وتعبيرها مما أدى إلى خلق فني متواصل، وغنى لفظي أليف يتجاوبان مع هذا الاتساع النغمي، الذي يتأرجح بين عصف الهدم وسخرية تحديه، إلى هدوء اليأس وغرابة هذيانه، إلى إشراقة الصلاة وما تحمله في مناداتها من تعاطف إنساني جميل، وهكذا يتخلص الشعر عندنا في هذه المحاولة من رتابة الأنغام السطحية «الغنية بالنحاس» كما نعتها فرلين، والتي كانت كثيرا ما تحول بيننا وبين ما في الشعر من معان وأوصاف، لقد أصبحت الصورة هي التي تستأثر بانتباهنا الآن، ولابد ان نتأثر أو نطرب لنغمتها...»(١).

لقد كان حاوي شاعرا بارعا ومجددا: في رؤاه، وفي أخيلته، في لغته، وصوره، اقترب من لغة الحياة اليومية، لكنه لم يسقط في فخاخ العادية، بل نقل العادي واليومي «غالبا» إلى مصاف الغني والمدهش، ألفاظه سلسة وعذبة، مشرقة وأليفة، وهو يبتعد عن اللفظة الوحشية النافرة، وعن اللغة القاموسية المحنطة، أما صوره فتدل أن وراءها خيالا جامحا ومحلقا يصعب تحديده والحد من انطلاقته، إنها صور مبتكرة ومدهشة، جمعت بين الحسي والمجرد، بين نضارة وطزاجة الحسي، وغرائبية وتحليق المجرد، انظر مثلا إلى هذه الحالة الحركية في هذه الصورة المدهشة: «وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف/ لفها وهج الحريق/...»(٢).

لقد فجر الفعل «تمطى» هذه القدرة الحركية الهائلة للصورة الشعرية المركبة التي جمعت ظاهرتين: مجردة وحسية، فالفراغ حالة مجردة لا يمكن تلمسها، أما الأشداق والكهوف وفعل «تمطى» فهي حالات ملموسة.

لقد شبه الشاعر الكهف بإنسان له أشداق، فحذف المشبه به، وأبقى المشبه «الكهف» إن هذه الصورة تحتوي على معان فكرية عميقة، ولها طاقة إيحائية عالية وفريدة، وتثير فينا إحساسا هائلا بضخامة «أشداق الكهوف» وقدرتها الهائلة على الابتلاع، إنه التمرد والتمطي حد ابتلاع الأفق، تمدد الموت وقدرته الكبيرة على ابتلاع ليس الكائنات الحية فحسب، بل والأفق أيضا.

لا أقول إن حاوي لم يقع في مطب العادية والتقريرية المباشرة في بعض الأحيان، فهذا كلام مجانب للموضوعية، إلا أن شاعرا له مخيلة خصبة قادرة على إنتاج صور كهذه لهو شاعر عظيم حقا، خصوصا وأن أشعاره هذه تنتمي إلى فترة الخمسينات، ومعروف لنا السوية الفنية للشعر العربي في تلك الفترة.

حول تجديده قال عنه زميله الشاعر نزار قباني: «هذا شاعر ذو شخصية جذابة.. خليل حاوي لا يستعير أصابع الآخرين ولا يشرب من محابرهم.. إنه جديد طازج الحروف..»(٣).

وحول قصيدته المعروفة: «البحار والدرويش» وأهميتها في الشعر العربي

الحديث قال الشاعر يوسف الخال: «... قصيدة «البحار والدرويش» مفترق في الشعر العربي، ففيها يستوي النمط الشعري النازع إلى الانطلاق، أما المعنى فتجربة حقيقية يمر بها الإنسان في هذا العصر.. ومن حيث المبنى فالقصيدة أروع ما حققه الأسلوب الشعري في السنوات الأخيرة».

لقد كان حاوي واحدا من أعظم الشعراء العرب الذين تغنوا بالحرية وآمنوا بضرورتها لتحقيق النقلة النوعية في واقعنا العربي المتخلف والمتمزق، وهو يستحق بجدارة لقب «شاعر الانبعاث العربي» إذ كان من القلة النادرة من الشعراء العرب الذين عانوا حقا من ألم ومخاض انبعاث أمتنا العربية، كان هاجسه الدائم أن تتجاوز أمته حالة التخلف والركود وتنتقل إلى حالة التحضر والتقدم والفاعلية التي تؤهلها لأن تلعب دورها التاريخي في بناء الحضارة البشرية كما فعلت ذلك في العهود الغابرة.

ولم يقتصر دوره على التحريض من أجل الثورة والتمرد على الواقع السلبي الذي تعانيه أمتنا بل تجاوزه معلنا استعداده ـ استعداد الشاعر ـ لكي يكون الفادي والمضحي من أجل انبعاث أمته وارتقائها بين الأمم، ولعل قصيدة الجسر الشهيرة خير ما يثبت هذه الحقيقة، وليس مصادفة أن يهدي شاعرنا مقطعا من هذه القصيدة في مقدمة ديوانه «نهر الرماد» إلى «الطليعة المقبلة»:

«يعبرون الجسرَ في الصبح خفافا
أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد
من كهوف الشرق من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديد
أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد
من نشيد الجسر»

ثنائية الموت والحياة، الخصب واليباس، الجمود والانبعاث، هي الطاغية على غالبية أشعار حاوي، ولا يفوتنا التأكيد على أن البنية النفسية لشاعرنا الراحل اتسمت بالقلق الوجودي الشديد، والتنقل من حالة نفسية إلى أخرى، هي في موقع النقيض من الأولى، فنراه تارة في قمة التفاؤل والدعوة إلى الثورة والانبعاث، وتارة أخرى في قمة التشاؤم حيث تطغى على أشعاره الرغبة بالموت والعدم والانتحار. ففي فترة تاريخية وجيزة ـ نسبيا ـ يمكن أن نلمس هذه الحالات المتناقضة في البنية النفسية لشاعرنا وهي من «١٩٥٣ ـ ١٩٥٧» ففي هذه الفترة بالذات تمت كتابة قصائد ديوانه «نهر الرماد». بعض قصائد هذا الديوان اتسمت بغلبة الحالة السوداوية واليأس والدعوة الواضحة للموت والانتحار. ومنها قصيدة «البحار والدرويش ص ٢٣» التي يقول فيها:

«خَلني! ماتت بعيني مناراتُ الطريق
خلني أمض إلى ما لست أدري
لن تغاوينيَ الموانى النائيات
بعضها طين محمّى
بعضها طين مواتْ
آه كم أحرقتُ في الطين المحمّى
آه كم متُّ مع الطين المواتْ
لن تغاويني الموانى النائيات
خلني للبحر، للريح، لموت
ينشر الأكفان زرقاً للغريق»(٤)

في هذه القصيدة، وخاصة في خاتمتها، يتبين لنا بوضوح أن الشاعر يعيش حالة يأس مطلق، فهو لا يؤمن بالخلاص، فلا طريق العلم يمكن أن يقوده إلى ذلك، ولا طريق الإيمان، بل هو ينشد الموت كوسيلة للخلاص، لنقرأ خاتمة القصيدة: «مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق/ مات ذاك

الضوء في عينيه مات/ لا البطولات تنجّيه ولا ذل الصلاة... ص ٣١ قصيدة البحار والدرويش». إلا أن رغبته في الموت والانتحار تتضح في هذا المقطع بشكل جلي ليس فيه أدنى لبس:

«آه والحقد بقلبي مصهر يرشح كبريتاً وقار
ويدي تمسكُ في خذلانها
خنجر الغدر وسُمَّ الانتحارْ
ردّ لي ياصبحُ وجهي المستعارْ
ردّ لي، لا، أي وجه؟
وجحيمي في دمي كيف الفرار؟
وأنا في الصبح شيء تافه، آه من الصبح
وجبروت النهار!!»(٥)

الشاعر هنا يتنبأ بانتحاره، والذي وقع بعد أكثر من عشرين سنة، لكن برصاصة اخترقت الرأس المنير، وليس بالسم كما توهم الشاعر.

وإذا قلنا إن خليل حاوي هو شاعر الحرية والانبعاث، ولكنه أيضا شاعر الموت والعدم في حدوث «نسبية» أخرى، فلماذا؟

مقابل هذه القصائد نجد في الديوان نفسه قصائد أخرى تغني وتمجد الحياة والخصب والانبعاث والثورة وهي: «بعد الجليد ص٧١، حب وجلجلة ص ٧٩، الجسر ص ٩٥، العودة إلى سدوم ص ٨٤». لنقرأ له هذا المقطع:

«باسم ما أحرقت من نفسي بنفسي
لأصفي وجه تاريخي وأمسي
باسم هذا الصبح في «صنين»
والعتمة خلفي، وجحيم الذكريات
ليحل الخصب ولتجر الينابيع
ويمضي «الخضر» في إثر الغزاة
فارس يولد من حبي لأطفالي
وحبي للحياة
لتحل المعجزات»(٦)

وإذا تجاوزنا قليلا هذا الديوان، سنجد هذا التناقض مستمرا في حياته وأشعاره، ففي ديوانه «الناي والريح» المطبوع عام ١٩٦١، نجد الدعوة للانبعاث واضحة وبشكل خاص في قصيدته الشهيرة «السندباد في رحلته الثامنة» لكن ما أن تمر فترة قصيرة أخرى حتى يكتب خليل حاوي قصيدته الطويلة «لعازر ١٩٦٢» المنشورة في ديوانه «بيادر الجوع» وهي تدعو للموت والعدم بشكل حاد وصارخ نكاد لا نجد له مثيلا في كل الشعر العربي الحديث، ومن ناحيتي فأنا لم أقرأ ما يشابه صرخات حاوي وتشبثه بالموت كوسيلة للخلاص سوى صرخة السياب الحادة والأكثر مباشرة:

«أريد أن أموت ياإله»، ترى لماذا هذا التناقض والتذبذب النفسي والتنقل بين حالتي اليأس والأمل، الخصوبة واليباس؟

يمكن أن أعزو المسألة لعاملين: ذاتي، وموضوعي. الذاتي هو ما يتعلق بنفسية حاوي القلقة نفسها، وبدرجة حساسيته ورهافته الشديدة، هذه التي قادته إلى الانتحار فيما بعد.

والعامل الموضوعي الذي يتعلق بالواقع الموضوعي الذي كان يعيشه الشاعر، وبالتحديد واقع أمته العربية الذي كان ينعكس على نفسية الشاعر بشكل مباشر، وحاد، فحينما تعيش أمتنا بعض حالات الصحو والتقدم وتحقق بعض المنجزات نرى أن ذلك ينعكس على مضمون قصائد حاوي التي تغني الخصب والانبعاث والأمل، أما في حالة انكسار وتمزق الأمة فإن ذلك ينعكس على أشعاره بشكل مناقض تماما للحالة الأولى، وفي الحقيقة، فإنني أغلب دور العامل الموضوعي في المسألة لأن موت

حاوي وانتحاره لم يكن موتا فرديا، بل كان موتا فلسفيا وحضاريا، أي أن حاوي كان يجد حياته أو موته في حياة أو موت أمته، وأن ذاته كانت منغمسة، بل منصهرة كليا في ذات أمته، وإذا كان قد نجح في تجاوز نكسة حزيران عام ١٩٦٧، فإنه لم يستطع تجاوز مأساة غزو لبنان في عام ١٩٨٢ من قبل الصهاينة، إذ بلغ ذروة توتره الفلسفي والدرامي فأطلق صرخته الاحتجاجية الأخيرة ضد حالة التمزق والضياع والتفكك التي تعانى منها أمته العربية واضعا نهاية مؤلمة لحياته الحافلة بالعطاء الأدبي الخلاق، من هنا يمكن القول إن حاوي هو الشاعر الذي قتله حلمه بالانبعاث، هذا الذي لم يشهده في حياته، وفي الحقيقة أن ثمة وشيجة وخيطا دقيقا بين قصيدة «لعازر ١٩٦٢» وانتحار حاوي عام ١٩٨٢، فإن ما دعا إليه حاوي على لسان «لعازر» في مطلع الستينات كان قد نفذه هو في مطلع الثمانينات.

لقد أكد الدكتور خليل الموسى هذه الحقيقة، أي صفة الموت الحضاري للشاعر، بقوله: «أما شاعر الموت الحضاري فهو خليل حاوي، وقد تناول هذا الموضوع في عمليه «نهر الرماد» و«بيادر الجوع» ويكمن هذا الموت في الزمن الفاسد والمكان الموبوء والدم العقيم أو الموت الذي لا يفضي إلا إلى الموت، ولذلك يعبر خليل حاوي عن الموت العدمي الحضاري في «نهر الرماد» فهو لا يعقبه دوران الفصول، فتقع الأيام في التشابه، ويصبح الإنسان خارج الشمس = الزمان، خارج الثلج والهواء = المكان، وخارج الحياة = الدم النقي، ثم يطالعنا «أي الموت» مرة أخرى في «بيادر الجوع» وخصوصا في قصيدته الطويلة «لعازر ١٩٦٢» فتقابلنا رغبة لعازر في الموت بعد عملية بعثه في مطلع القصيدة وقد وجد العالم على ما هو عليه، فأخذ يخاطب الحفار ويطلب إليه ان يعيده إلى قبر لا قرار له:

«عمِّق الحفرة يا حفارُ
عمقها لقاع لا قرارْ،
يرتمي خلف مدار الشمس
ليلاً من رماد
وبقايا نجمةٍ مدفونة خلف المدار
لا صدى يرشّح من دوامة الحمى
ومن دولاب نارْ
آه لا تلق على جسمي
ترابًا أحمرًا حيًا طري
رحمًا يمخره الشرشْ ويلتفُ
على الميت بعنف بربري
ما ترى لو مدَّ صوبي
رأسه المحمومَ
لو غرّقَ في لحمي نيوبَهْ
لُفَّ جسمي لُفَّهُ، حنِّطهُ، واطمرْهُ
بكلس مالح، صخر من الكبريت
فحم حجريّ..»(٧)

ثمة خصيصة أخرى في شعر حاوي، وهي أن توقه للانبعاث أو انتصار الخصب والانبعاث داخل النص الشعري لديه يمر عبر حالة صراعية واضحة، بين قطبين ونقيضين متنافرين: الخصوبة والجفاف، الجليد والاخضرار، الموت والبعث، حتى أن حالة الخصوبة لا تجيء إلا بعد المرور في حالة من اليباس، أي أن الوصول إلى الحياة يمر عبر صراع شرس من الموت بكل أشكاله الفلسفية والحضارية والبيولوجية والنفسية، كل ذلك يأتى، أي أن الفعل الدرامي ينمو داخل القصيدة وداخل السياق الشعري من خلال هذه الصراعية والحركة الجدلية

بين النقائض إلى أن ينتصر أحد النقيضين في خاتمة القصيدة بعد أن يبلغ التوتر الدرامي ذروته داخل النص الشعري، وهذا يتضح لنا في قصيدته «بعد الجليد» حيث يستخدم فيها الشاعر رموزا وأساطير عديدة لبلوغ غايته، أي انه يعتمد على الرمز الشفاف والواضح ـ غالبا ـ لإشعال وإضاءة الأبعاد الجوانية في النص الشعري، ومن هذه الرموز: «الجليد» كرمز للعقم واليباس، «بعل، وتموز، والعنقاء» كرموز للانبعاث والخصوبة والحياة، لنقرأ له هذا المقطع الذي يصور لنا القطب الأول في القصيدة الذي يرمز إلى الجفاف والعقل: «الجليد»:

«١ ـ عصر الجليد
عندما ماتت عروق الأرض في عصر
الجليدْ
مات فينا كل عرق
يبست أعضاؤنا لحماً قديدْ،
عبثًا كنا نصدُّ الريح عنا،
ونداري رعشةَ الموت الأكيدْ»(٨)

إلا أن الانتقال من هذه الحالة إلى الحالة النقيضة يمر عبر مرحلة انتقالية، أي أن الانتقال إلى حالة الخصب والانبعاث لا يأتي إلا بعد معاناة وتهيئة، بل إن الشاعر يبتهل داخل النص الشعري ويدعو إله الخصب «تموز» لكي ينقذ الأرض من الجفاف والعقم، هنا يبدو أيضا درجة ذكاء الشاعر وعمقه الفلسفي الذي يؤكد على أن الانتقال من حالة إلى حالة أخرى نقيضة لها لا يتم إلا عبر ممهدات وعبر مخاض عسير.

أي أن التغيير في حركة الواقع وكذلك في حركة النص الشعري لا يتم بضربة عصا سحرية، بل عبر معاناة وحركة شد وجذب ــ هنا يستفيد حاوي بشكل غير مباشر من العنصر الدرامي في المسرح ـ لنأخذ مثالا على هذه الحالة الانتقالية داخل النص المذكور:

«يا إله الخصب يا بعلاً
يفض التربة العاقر
ياشمس الحصيد
يا إلها ينفض القبر
ويافصحًا مجيد
أنت ياتموز ياشمس الحصيدْ
نجنا
نج عروقَ الأرض من عقم مبيد»(٩)

وأخيرًا يفضي الصراع داخل النص الشعري إلى انتصار الخصب والحياة في خاتمة النص، حيث يرى حاوي أن الانبعاث سيتحقق على يد الأجيال الجديدة القادمة عبر التطهر بالنار التي تلد العنقاء كرمز للانبعاث من رمادها بعد الموت:

«إن يكن، رباه، لا يحيي عروق الميتينا
غير نار تلدُ العنقاء
نارٌ تتغذى من رماد الموت فينا
فلنعانِ من جحيم النار
ما يمنَحنا البعث اليقينا
أمما تنفض عنها عفنَ التاريخ
واللعنة، والغيبَ الحزينا
تنفض الأمس المهينا
ثم تحيا حرة خضراء في الفجر الجديدْ
تتغنى وتصلي وتعيدْ
من ضفاف «الكنج» «للأردن» للنيل
تصلي وتعيد
ياإله الخصب، ياتموز، ياشمس
الحصيدْ
بارك الأرض التي تعطي رجالاً
أقوياء الصلب، نسلا لايبيد
يرثون الأرض للدهر الأبيدْ
بارك النسلَ العتيدْ
بارك النسلَ العتيد
بارك النسلَ العتيدْ

يـاإلـه الخصـب، يـاتموز، يـاشمـس الحصيدْ»(١٠)

هذا هـو شاعرنا الكبير: خليـل حاوي، الذي وإن كـان الموت قد أخذه طـويلا عبر دهاليـزه السود، إلا أنـه ظل مشـدودا في الغالـب إلى الحياة وتجددهـا، إلى ضرورة انبعاث أمتـه العربية، ذلك الحلـم الذي لم يتحقق أثنـاء حياة الراحـل الكبير، والذي لابد أن يتحقـق مهما طال زمـن الركـود، ومهما جار الزمن.

هامش:

١ ـ مقـدمة ديوان نهر الرمـاد/ خليل حاوي/ ص١٣.

٢ ـ مقـدمة ديوان نهر الرمـاد/ خليل حاوي/ ص ٢٤.

٣ ـــ صفحـــة الغـلاف/ ديـــوان نهر الرماد/ خليل حاوي.

٤ ـ ديوان نهر الرمـاد/ خليل حاوي/ ص ٣٠.

٥ ـ ديوان نهر الرمـاد/ خليل حاوي/ ص ٣٥.

٦ ـ ديوان نهر الرمـاد/ خليل حاوي/ ص ٩٣ ـ ٩٤.

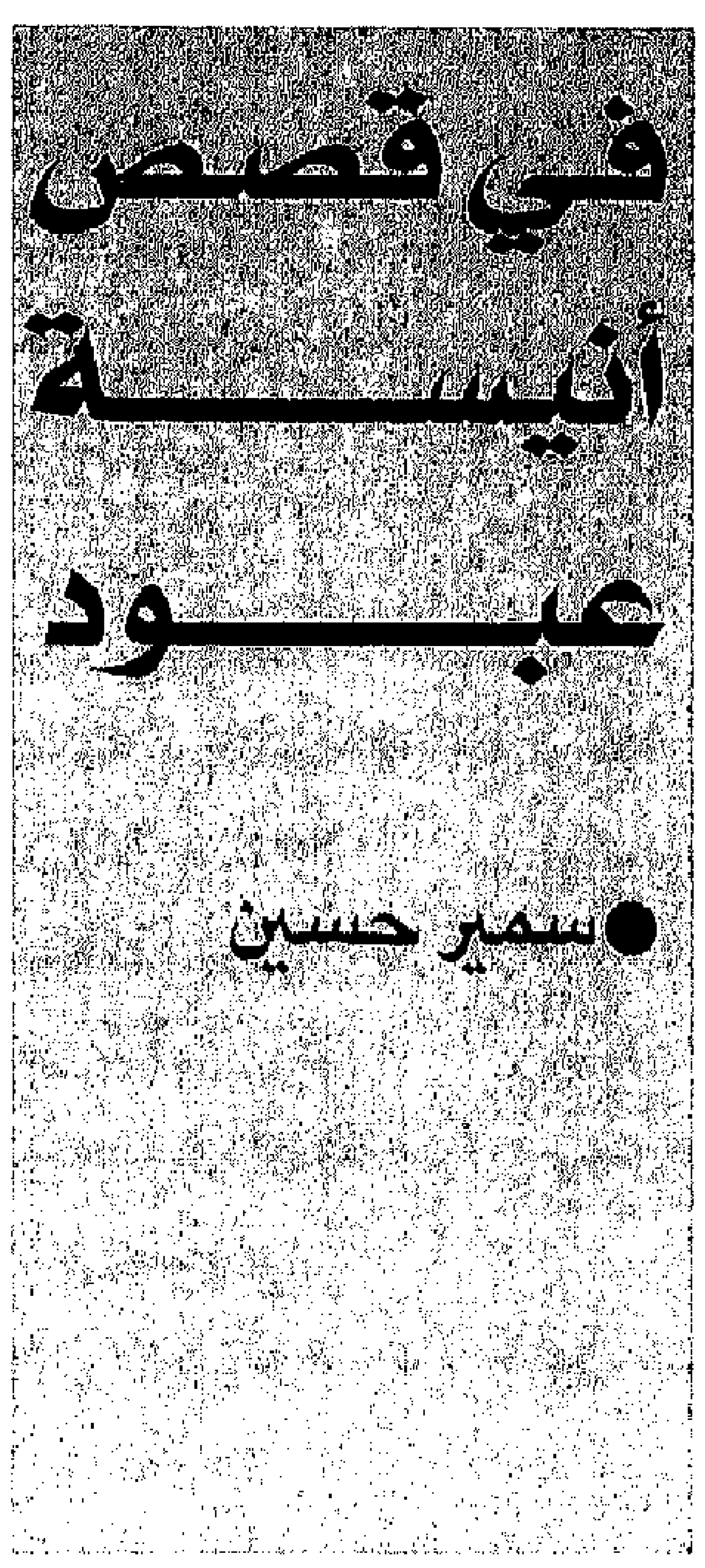
٧ ـ الحداثـة في حركـة الشعر العـربي المعـاصر/ د. خليـل الموســى/ ص ٨٥ ـ ٨٦.

٨ ـ ديـوان نهر الرماد/ خليـل حاوي ص ٧١ ـ ٧٢.

٩ ـ ديـوان نهر الرماد/ خليـل حاوي ص ٧٣.

١٠ ـ ديوان نهر الرمـاد/ خليل حاوي ص ٧٧ ـ ٧٨.

الزهد اللغوي



إن إتمام المعادلة التوصيلية بين القاص والمتلقي تكفي في «توريط» الثاني لمتابعة العمل أو الفعل الأدبي المنجز كتابة حتى نهايته. وليس سوى اللغة وسيلة وواسطة إلى ذلك. وغالبا ما تكون الأعمال الإبداعية الهامة منسوجة بلغتها غاية ووسيلة في الآن ذاته. وتبدو الملاحظة جلية في نمط القصص القصيرة بشكل خاص. كما نراها مهمة عصية في امكانية تميز بعض الأسماء الأدبية المعاصرة، وذلك لما طرحته دور النشر من تراكم كمي هائل من المطبوعات والأسماء، يرافقها الكثير من الإشكاليات والتطورات التي قدمتها حركة الحداثة الأدبية على الأدوات الإبداعية كافة. والتي تعامل معها الجميع بمعايير نسبية، تتفاوت بين تجربة وأخرى.

جاءت مثل هذه الاستنتاجات ـ الأسئلة عبر القراءة الأولى لمجموعة القاصة السورية أنيسة عبود «حين تنزع الأقنعة» طباعة وتوزيع اتحاد الكتاب العرب. وقبل أن نخوض في بعض التفاصيل، نبدأ من المحصلة «إن كان يحق لنا» ونقول إن اسم «أنيسة عبود» في أعوام قليلة بات يعني طاقة حسية ولغوية عالية استطاعت ان تميز خطواتها بشجاعة وسط زحام التجارب والأسماء في ساحتنا الثقافية عموما. وسيبدو أثر ذلك جليا في المستقبل الأقرب بجدارة تجربتها وجهدها المعرفي. وهي بذلك تضيف اسما أدبيا جادا في كتاب الثقافة العربية. وقد تبدو قصصها حديثة النشر، لكنها في حسابات التقنية الفنية والحبكة اللغوية تنتمي إلى زمن أعمق من الدقة والانتباه. نجد ذلك في مفهومها الخاص للدراما الداخلية للأحداث في إدراكها للزمن وحركة الشخصيات: مما يعني رصدها الطويل لما يجري في الساحة الأدبية من إنتاج إضافة إلى درايتها ودربتها بكوامن فن القصة والحكاية.

ففي قصة «أصداء الزمن» مثلا، وعلى صغر حجمها مقارنة بقصص المجموعة الأخرى، نلاحظ قدرة القاصة على استخدام أدواتها الفنية باتقان محكم لتمييز هيكلية بنائها القصصي وإعلان صوتها بوضوح وهدوء وإخلاص. أسلوبية تجمع بين الزهد اللغوي وتطويع الرمز الفني لخدمة أغراض الحكاية برؤى شمولية مستحدثة غير متداولة. فيبدو الزمن الداخلي غير مرتبط بما يليه من الأزمان والمجاهيل، ويستمد حضوره وإجاباته من أسئلة الماضي المضيء، ومن علاقته الوشيجة باللغة والتفاصيل: «ابدا ياسيدي.. وددت إخراجك من دائرة الاحتراق.. ولكنني فشلت. أود أن أتجول معك لنر عالما جديدا وغريبا، جميلا وبائسا معا. وقبل أن أكمل كلامي رأيت الغريب يتهيأ للخروج. انظر إلي وقال باكيا: يجب أن أرحل وأغوص في لجة الماضي المنسي. ليس لي مكان هنا. وأنا منبوذ منذ ولادتي، وكلما تكررت الولادة، تكرر طردي وعذابي.. لقد أصبحت مشوّها.. ولن تقبلوني بهذه الهيئة..».

وهكذا يكون للمستقبل حضوره عبر محاور الراهن والماضي في هذه القصة، وكأنها تعبر عن دورة القلق الكونى الأزلي بتعابير مختصرة تجمع بين شخوص الشاعر والمفكر، بين الماضي والحاضر.

وفي كل حكاية تصر الكاتبة «أنيسة عبود» على خوض تقنية فنية مختلفة عن سواها، في الأسلوب والمعالجة. فيما عدا قصة «خائبا يأتي.. خائبا يروح» التي يبدو عدم توفقها في السرد، فتغيب الحبكة من بين يديها وتسقط في فخ سهولة السرد وغياب الفنية المعهودة. وقد أثقلت على الشخصية المحورية رموزا عديدة لم نجدها ملائمة لبساطة هذه الشخصية «راعي الغنم». كما لم تحافظ على تراتبية المحاور والأحداث الأخرى ونفاذ نموها الدرامي، فزادت من حضور الشخصيات الثانوية غير الفاعلة، مما أدى إلى بعثرة اللغة في فضاء غير متوازن، فضفاض، ونرى في هذه القصة وفي «الوجه الآخر لصديقتي» إمكانية إعادة كتابتهما مرة أخرى، بأسلوب يتلاءم مع الشخصيات ويتزامن مع الحدث واللغة في الآن ذاته، آخذة بنظر الاعتبار توقفات الزمن داخل عمر الحكاية الواحدة، كي تتمكن من الإمساك بمحاورها وخيوط أحداثها جيدا. نرى ما يناقض هذا الكلام في قصة

«الساعة» مثلا. حيث المهارة في تطويع الرمز لخدمة القصة، وكذلك توظيف كل الممكنات التخييلية الأخرى. فتجعل لـ«الساعة» مفهوما آخر ذا ملامح إنسانية، وللزمن أيضا شكلا بشريا يواصل حواره وأسئلته في عمر الحكاية وأحداثها وشخوصها. واستطاعت القاصة أن تدون أحداث رواية طويلة كاملة في قصة قصيرة واحدة بتمكن نادر، استطاعت فيه أن تحافظ على نمو زمن الأفعال بتواتر إبداعي أصاب اللغة فيها بفنية متتالية الظهور والاختفاء حتى النهاية. بمعنى أن حيوية الفعل المضارع تستكمل عمل الذاكرة «وإن بعد حين» أو بعد مقطع قصصي وآخر لمواصلة التلقي الفعال ولإتمام نسيج الأحداث واللغة. فالمشهد الذي بدأ مجزءا في زمنه الأولي، يعود إلى الاستنطاق في زمنه التالي وفي مكانه الذي يجب. فيأخذ نصيبه في البوح متسلسلا مع المشاهد الأخرى، وهكذا. فتأتي حالة التوصيل والتواصل في توافق تام وديمومة مستمرة: «لابد لي من البحث عن امرأة تشبهني وعن رجل يشبهه، ومع ذلك فرأسي مليء بالمودة والقهر والكراهية والحب. بيتنا خال إلا من قنديل الكاز وكرسي القش وعدة وسائدة وساعة كبيرة تندس دائما قرب سرير أبي. ووجه يطل علي من المرآة كل صباح فيذكرني بي.. من العيب أن تصرخ ساعة المرأة الصغيرة وهي في معصمها الناعم الأملس.. الساعة تصرخ، قطعان من الساعات تمشي في أرض الغرفة، وصوتها يحفر في رأسي ويتغلغل بين أصابعي وفي وجهي. صوتها يتسع، يتسع. يصير بيتا وقرارا لا مفر منه.. والأرض تدور ولاشيء يظل ثابتا. أشعر أني مصلوبة إلى عقارب الساعة..».

في قصة «النورس» يبرز أسلوب آخر في المجموعة وهو الحواري، لكنه عند «أنيسة عبود» يأتي جريئا مكثفا، يشكل في تتابعه إعادة صياغة لمفهوم الحكاية الشعبية بطريقة متخيلة لا توحي بالأصل أكثر من مسألة توظيفها واستدعائها لخدمة التخييل والاكتشاف والتعميم.

«الركض في سراديب» حكاية أخرى بأسلوب مختلف أيضا. حيث نجد فيها «سيناريو» دقيقا محكما يصلح لأن نراه مصورا عبر عدسة تصوير ذكية. ومن الإيجاب ان تكون القاصة قد عنت ذلك الأسلوب في هذه القصة كواحد من تنوع أساليبها المقصودة: «يتململ في مقعده، يتذكر، لكن الذكرى تزيده ألما ومعرفة تصله بمهد البدء.. يتمتم.. المعرفة مبتورة اللسان، مكسورة الظهر.. يتأمل ما حوله.. ستائر من كتان، لوحات مصورة لبيكاسو، رائحة عفن وهواء محبوس.. يتحسس جيوبه.. يتجه نحو الباب، يفتحه ويخرج إلى الشارع.. يمشي تائها.. ما أضيق الجسد على الروح؟ ما أضيق المسافة بين الشوق والألم؟..» ونتعرف إلى «أمس» جميل، شفاف، في قصة «الأمس المكسور» وفي سرد طفولي رائع لقصة الغياب المتكرر من حولنا.. الغياب المر والمفجع لكل شيء نتعلق به ونتمناه.. قصة قصيرة من الخسائر المتتالية المكتوبة بذكاء وفنية متميزتين.

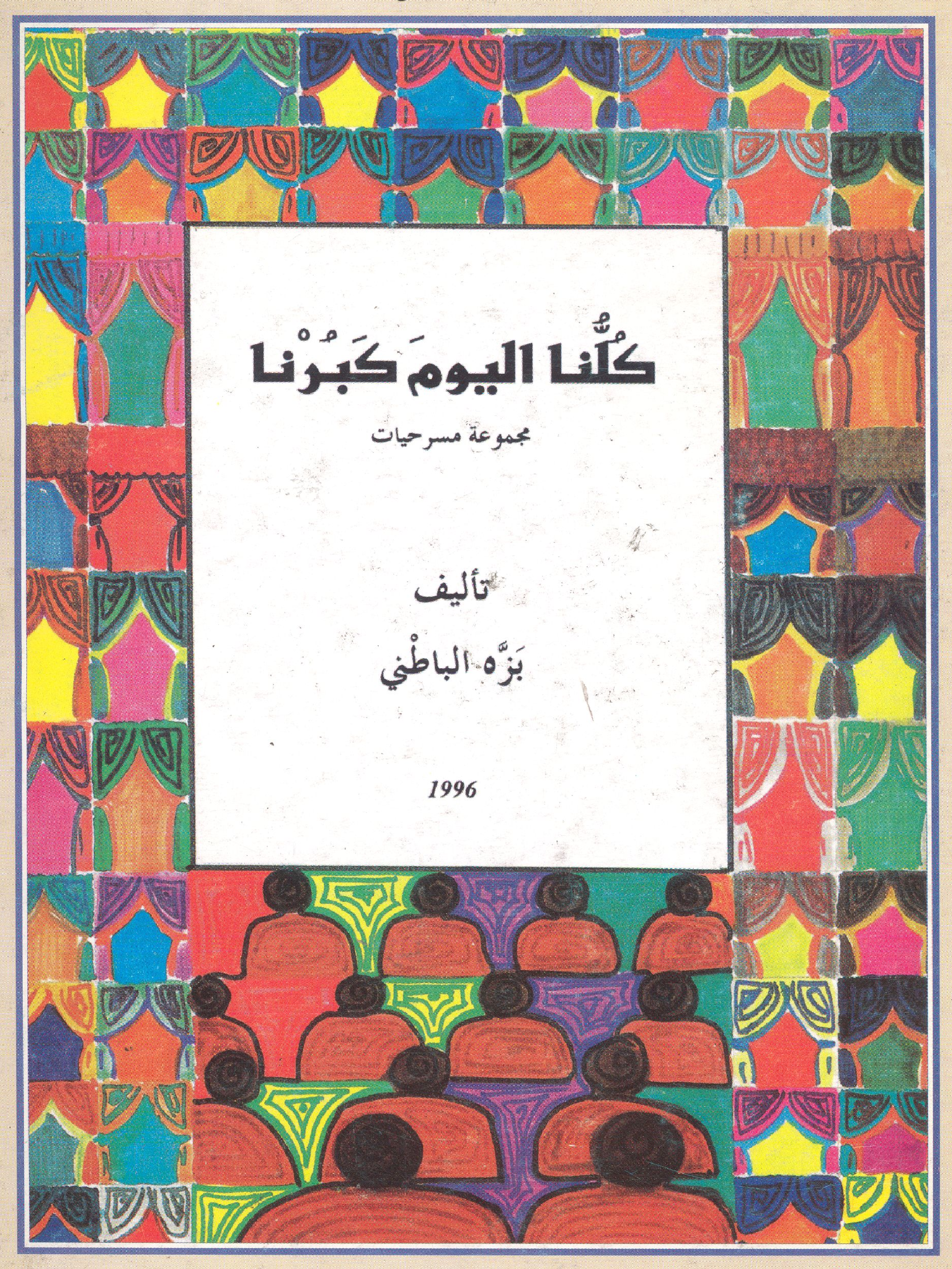
بقي أن نقول إن ما فعلته القاصة «أنيسة عبود» في قصصها «حين تنزع الأقنعة» يعد خطوة كبيرة على صعيد المنجز الإبداعي الشخصي للكاتبة، وعلى صعيد المنجز اللغوي في القصة العربية القصيرة. وتميزت بأسلوبيتها في تدوين تفاصيل البيئة والطفولة والخسارة والوحدة ومضامين أخرى، بلغة تعي

تماما أصول الحكاية العربية وما طرأ عليها من تطورات مستحدثة. وكان للتجريب من باب التنوع والمغامرة ميزة في مجموعتها القصصية، وللغة الشعرية المفعمة بالأحاسيس والتساؤلات ميزة أخرى، فكان الشعر يتدفق بين مقاطع القصص دون أن تتكىء عليه، بل يتمتم البعض بعضه الآخر بحثا عن نتائج قصصية مستحدثة. وسنورد من باب المثال، لا الحصر، بعض هذه الجمل الشعرية دون سياقها القصصي، ودون تعمد انتقائي:

- ليس إلا الضباب يتفرع بين يدي
- تعب صندوق البريد من أسئلتي
- أقسم بالمياه في نهرنا..
- يترك شظاياه على الطاولة ويمضي..
- يا زمني المصنوع من تراب.. وهكذا..

لوحة الغلاف:
الفنانة شلبية إبراهيم

AL Bayan



صدر حديثا